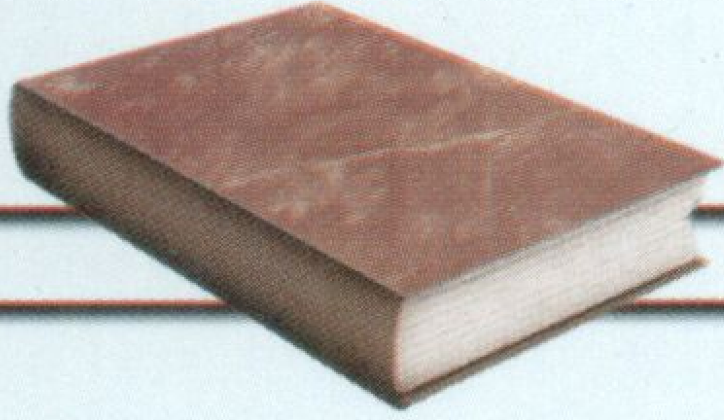


د.سمر الديوب

النّصُّ العابرِ

دراسات في الأدب العربي القديم



سلسلة الدراسة (٥)

٢٠١٤

النصُّ العابر

دراسات في الأدب العربي القديم

البريد الالكتروني: E_ mail: aru@net.sy

موقع اتحاد الكتاب العرب على شبكة الإنترنت
http://www.awu.sy

الإخراج الفني: وفاء الساطي

تصميم الغلاف: وسام المصفي

د. سمر الديوب

النصُّ العابِر

دراسات في الأدب العربي القديم

سلسلة الدراسات (5)
2014

منشورات اتحاد الكتاب العرب
دمشق

مقدمة

لا يزال جمهور كبير من النقاد يؤمن أن القديم قديم بأدبه، ونقده، وأن الجمع بين الأدب القديم ومفردات الحداثة خلط في المصطلحات، والمفاهيم، والرؤى، وطريق يؤدي إلى الفوضى النقدية.

تقدِّم هذه الدراسة تصوراً للأدب العربي القديم مفارقاً التصور المعهود، وتعتمد على معطيات النقد الحديث، وتنطلق من فكرة أن النص الأدبي نصٌّ مراوغ في إنتاج الدلالة، ويحتاج إلى آليات للكشف عن أنساقه المضمرة.

وانطلاقاً من أهمية الأنساق، وفاعليتها في النص الأدبي تتناول هذه الدراسة الخطاب الأدبي من زوايا عديدة منطلقة من فكرة أن النص الأدبي نصٌّ متمرد على حدود النقد.

وتنتظم الدراسة في محورين:

- النص العابر الذي يتجاوز حدود النقد، ويحتفظ بهويته وهو يشكِّل خصوصيته من عبوره إلى أنواع أدبية متعددة.
- المصطلح النقدي الذي يطبَّق على النصوص الأدبية القديمة بهدف الكشف عن أنساقها، واندراجها فيما اصطلحنا عليه "النص العابر".

وقد شغلتني فصول هذه الدراسة ما يقارب أربعة أعوام، حاولت فيها تخيُّر النصوص التي تناسب فكرة النص العابر من جهة، والتي يكون حضور المصطلح النقدي فيها مسوَّغاً. وقد انتظمت الدراسة في تمهيد وأربعة أبواب،

اشتمل كل باب على فصلين، وعالج مصطلحين نقديين، تمَّ تطبيقهما على فصلين متواليين.

وقد آثرنا أن يكون التمهيد محاولة لتقديم تصور عن مصطلح النص العابر؛ فيتمرد الأدب على الحدود، ويكرّسها النقد. وقد وجدنا أن لا نقاء لنوع أدبيّ، أو جنس أدبي. فالتناص النوعي، أو الأجناسي أمر محتوم، ونختلف في كيفية قراءتنا هذا التناص، هل يتمثل في التداخل، أو التراسل؟

لقد سعى التمهيد إلى توضيح الركائز التي قامت عليها هذه المسألة منذ القدم حتى الوقت الحالي، فالنص عابر لحدوده، لكنه في الوقت نفسه محتفظ بهويته الخاصة.

وقد حاولنا أن ندرس تجلي هذه الفكرة في نصوص أدبية قديمة من تراثنا العربي، فتوزعت الدراسة على أربعة أبواب.

أتى الباب الأول بعنوان "التشاكل والتباين" وقد تم تطبيق هذا المصطلح السيميائي على الفصول والغايات للمعري؛ ذلك لأننا وجدنا أن الخطاب الأدبي في هذا الكتاب خطاب فريد، لم نشهد له نظيراً من قبل، أو بعد، إنه تحدٍّ للغة الشعرية بالنثر، وخروج من الغاية التعليمية إلى غايات أُخَر. فرصدنا جملة تشاكلات وتباينات على مستوى الموضوع، والخطاب، وحاولنا أن نستنطق النص من غير أن نلوي عنقه.

وعالجنا في الفصل الثاني من الباب الأول التشاكل والتباين في حكاية الوليد بن يزيد مع ابن عمه يزيد بن الوليد بن عبد الملك، ووجدنا أن الحكاية الكبرى تشتمل على ثلاث حكايا بينها علاقات، وأن هذه الحكاية تقع في منطقة وسطى بين الخبر التاريخي، والمتخيّل الفني.

وعُنوِن الباب الثاني بـ"الوصف والذات الواصِفة" وقد تناول الفصل الأول الوصف في رسالة في الصيد لعبد الحميد الكاتب، وبُني الفصل على جهود النقاد المحدثين في ميدان الوصف من غير أن يهمل جهود النقاد القدامى، ودرس أنواع

الوصف، ووظائفه، ودلالاته، والخطاب الوصفي، ووجد أن الخطاب الوصفي في هذه الرسالة السردية يؤسس شعرية خاصة.

وعالج الفصل الثاني الذات الواصِفة في شعر مَنْ قتله شعره، وانطلق من فكرة أن الذات الواصفة بما أنها تعني المتكلّم صامتاً تحيل على خطاب موضوعي، لكنها موضوعية مراوِغة؛ ذلك لأنها من صنع الذات المبدعة وإن تخفّت بضمير الغائب. ووجدنا أن الذات الواصِفة على علاقة بوجهة النظر، وهي تحتاج إلى فضاء نصيّ لتقديمها مما يجعل الخطاب الشعريّ يميل إلى السردية في مواضع متعددة، وهذا ما يجعله مسرحاً للحِجاج، والوصف، والجدل..

واهتم الباب الثالث بمصطلحي "الحوار والحوارية" فتحدث الفصل الأول عن البعد الدرامي في أشعار ترقيص الأطفال في الأدب العربي القديم، ووجد أن الأدب الشعبي أدب الأنساق الثقافية، وأدب الفعل والحركة، وأن البعد الدرامي مبثوث في العناصر الغنائية، ودرس هذا البعد على مستويي الموضوع والخطاب، وتحدث عن التناص النوعي فيها؛ إذ ترسم هذه الأغاني مقام تناصّ بين الأغنية، والرقص، الشعر الذي يعتمد على التخييل.

وعالجنا في الفصل الثاني من هذا الباب مصطلح الحوارية، فتحدثنا عن حوار الخطابات في كتاب "ثمرات الأوراق فيما طاب من الأدب وراق" لابن حِجّة الحَمَوي؛ إذ نظرنا إلى الخطاب على أنه ملتقى علامات، وحوار خطابات، تجاور فيه الخطاب الجديّ مع الخطاب الساخر، والتاريخي، والإرشادي، والاجتماعي، والديني، وقد أدى حوار الخطابات جملة وظائف ترتبط برؤية الكاتب، ورؤياه، وفرضت الشعرية حضورها في الكتاب السردي بدءاً بالعتبة النصية "ثمرات الأوراق" والعتبات الفرعية.

وعالج الباب الرابع مصطلحي "الرؤية والرؤيا" فتناول الفصل الأول مصطلح الرؤية "وجهة النظر" في شعر مَنْ انتسب إلى أمه مبيناً علاقة وجهة النظر بالبعد الحجاجي، وذاتية المبدع، ومحاولاً البحث في النسق الظاهر، وعلاقته

بالنسق المضمر، ومركزاً على بناء الشعر على السرد حين يطغى عليه تقديم وجهة النظر التي تعني الطريقة التي يدرك المبدع بها العالم.

أما الفصل الثاني فقد تناول مصطلح الرؤيا، ووجدنا أن أدب الأحلام والمنامات في أدبنا العربي القديم أدب الرؤيا بامتياز؛ ذلك لأن الرؤيا تعني استشراف المستقبل، وفي المنام إشارات تنبؤية، ووجدنا أن لا منام من غير رؤيا، ولا رؤيا من غير رؤية، وأن خطاب المنام عجائبي بالدرجة الأولى لكنها العجائبية التي تشده إلى الواقع، ولا تُبعِده إلى الخيال، وأن هذا الخطاب العجائبي مسرح يجتمع فيه الخيالي بالتاريخي، والحكائي، والسِّيَريّ.. يؤسس شعرية تقوم على المفارقة، والانزياح...

وقد أُعقِب كل فصل بخاتمة تشمل أهم النتائج التي خرجنا بها، كما أعقبه قائمة خاصة بمصادره ومراجعه.

والله ولي التوفيق

د. سمر الديوب

حمص في 2014/3/21

تمهيد

النصّ العابر

يحمل الجنس الأدبيّ الآراء الفكرية، والاجتماعية، والسياسية، والثقافية الخاصة بالعمل الأدبي. ولكل جنس أدبي نظام ترميزي خاص به، يتعامل معه المبدع، والمتلقي. لكن الأدب عابر للحدود بين الأجناس والأنواع، فحدوده متحركة، وقد يتم تجاوزها؛ إذ إنه نص إبداعي، لا نص علمي يقبل الحقائق الثابتة. فالجنس، أو النوع يحكمان قراءتنا النقدية حين نتناول عملاً أدبياً. أما الأدب فيكسر الحواجز بين الأنواع في حين أن النقد يكرسها. . الأدب يفجر النوع الأدبي من داخله، ويتمرد على القيم الثابتة للنوع الأدبي.

وتثير هذه الدراسة أسئلة متعددة. فهل للجنس الأدبي شباب، وشيخوخة؟ هل الجنس ثابت، أو متغير؟ هل يمكن أن يتفكك؟ هل يقع التغيير في الجنس الأدبي نفسه، أو في عناصره؟ وكيف يتم التحول في الجنس الواحد؟ ألا يمكن أن تتحاور الأجناس، والأنواع؟ هل العلاقة بين الأجناس الأدبية علاقة صراع، أو حوار، أو تجاور؟ هل يوجد شعر خالص الشعرية، ونثر خالص النثرية في الأدب؟ هل نستطيع أن نتكلم على جنس نوعي، ونوع عابر للحدود؟ ألا يمكن أن يبنى الشعر على السرد، ويبنى السرد على الشعر؟

وقد أجمع النقاد منذ القدم أن الجنس أعم من النوع[1] وأن النوع أعم من النمط. وقد يكون الترتيب على الشكل الآتي:

جنس ← نوع ← نمط ← غرض ← معنى

وثمة خلط كبير بين الجنس، والنوع لدى النقاد. ويعود هذا الخلط إلى التشويش الموجود في ذهن مستعملي هذه المصطلحات. وليس هذا الخلط حديثاً[2]

وإذا انطلقنا من فكرة أن النوع الأدبي نوع عابر للحدود المرسومة له وجدنا بالعودة إلى الأصل اللغوي للنوع أنه يعني التذبذب، والتقلب، والصنف من كل شيء[3] أما في المنطق الكلي فهو المقول على كثيرين مختلفين بالعدد في جواب ما هو، أو المعنى المشترك بين كثيرين متفقين بالحقيقة[4] أما في ميدان النقد فثمة من يستخدم مصطلح نوع "Genre " إشارة إلى ثالوث الشعر الغنائي، والأدب الملحمي، والدراما، ويفضل آخرون مصطلح "Form" أو نمط "Type"[5]

وقد قسم أفلاطون وأرسطو الأدب إلى أنواع يتميز كل منها بمعايير محددة، وتظل نظرية أرسطو في كتابه "فن الشعر" الأساس العميق لنظرية الأنواع الأدبية[6] إذ يُنسَبُ مبدأ نقاء النوع إلى أرسطو، فقد ماز التراجيديا من

---

[1] نظر النقاد ـ أغلبهم ـ إلى أن الجنس أعلى من النوع لكن قلة قليلة نظرت إلى أن النوع أعم من الجنس. انظر ـ على سبيل المثال د. محمد القاضي، الخبر في الأدب العربي، ص21- 22

[2] خلط ابن رشد بين الأغراض والأنواع، وعدّ التشبيب نوعاً، كما خلط ابن طاطبا بين الغرض والجنس. انظر: رشيد يحياوي، الشعرية العربية: الأغراض والأنواع.

[3] لسان العرب، مادة نوع

[4] إدريس الناقوري، المصطلح النقدي في نقد الشعر: دراسة لغوية، تاريخية، نقدية، ص49

[5] رينيه ويليك، وأوستن وارين، نظرية الأدب، ص37

[6] انظر: ميخائيل باختين، الملحمة والرواية، ص25

الكوميديا، ولا تزال أصداء ثلاثيته: ملحمي، غنائي، درامي تتردد إلى الآن، ثم نظر النقاد فيما بعد إلى النوع على أنه تقليد جمالي، أو مبدأ تنظيمي[1]

وإضافة إلى تصنيف أرسطو السابق ثمة تصنيف يقوم على أن اللغة معيار أساس لتحديد الأنواع، ويظهر هذا التصنيف في ثنائية: شعر/ نثر، ويتفرع من كل طرف من طرفي الثنائية أنواع فرعية.

وقد نجد تصنيفات متعددة تعتمد على معالجة أزمنة العمل الأدبي: ماض/ حاضر/ مستقبل، وغير ذلك[2]

إن تقديم عمل أدبي يعني بالضرورة اشتباكاً مع تقليد أدبي بسبب وجود النوع الذي يعبره الأدب، ويكرّسه النقد. وتعود الدراسات التي محورها النوع إلى إرث ثقافي، وهو إرث جزئي. فأصل النوع هو النوع نفسه، لكنه قابل للتحول، فيخرج من المكوِّن البنيوي "الأصل" إلى المكوِّن الجمالي "التحوّل" وبناء على ذلك نجد أن النوع أسبق من الطرق التي يتجلى بها، على علاقة بالمتلقي، فهو ذو مستويين: مستوى شعري على علاقة بالنص، ومستوى موضوعي على علاقة بجماليات التلقي مع إدراكنا أن العلاقة بين المكوّنين علاقة متداخلة، ويصعب الفصل بين طرفيها.

ولا يقتصر النوع على الأجناس الأدبية، فيمتد إلى خطابات شفهية، وأجناس غير أدبية، ويُجري الحديث في الأوساط النقدية حالياً عن أدبية الظواهر غير الأدبية[3]

---

[1] انظر: رينيه ويليك، نظرية الأدب، ص 376- 378، ويجد أن ثمة من يرى نقاء النوع، وثمة من لديه اتجاه معياري يمايز نوعاً من نوع، وآخر أنواعه وصفية، وغير محددة، ويؤمن بفردية كل عمل فني من غير حدود. ص246- 247

[2] انظر: ر.م. البيرس، الاتجاهات الأدبية الحديثة، ص126

[3] جوناثان كولر، مدخل إلى النظرية الأدبية، ص37

ويقودنا هذا الحديث إلى الكلام على النوع الأدبي في الفكر الفلسفي، والنقدين: الغربي، والعربي.

ـ النوع الأدبي في الفلسفة والنقد الغربيين

للقاعدة النقدية قاعدة فكرية، فحين قسم أرسطو في كتابه "فن الشعر" الأنواع الأدبية تشدد في التصنيف تبعاً لتصنيف اجتماعي، وتقسيم الناس إلى نبلاء، وسوقة، فتحدث عن المأساة، والملهاة، والملحمة. ولكل جنس لغته، وأسلوبه، وجمهوره. ومن الملاحَظ أن هذا التقسيم لا علاقة له بالمبدع، بل بالمتلقي. وهي تقسيمات تبصّر المتلقي بمزايا النص، ولا تجعل منه مبدعاً.

ويرتبط الأدب بتعدد أجناسه وأنواعه بالواقع بعلاقة جدلية. فقد تشدد الكلاسيّون في الحفاظ على نقاء الجنس الأدبي، ثم حدث رد فعل على هذا التشدد نتيجة التغير الاجتماعي، والثقافي، والسياسي، ففقدت الأنواع القديمة موضوعاتها "الأبطال والنبلاء" ونهضت فئات جديدة في المجتمع حملت أفكار التغيير. وحين ظهرت الحركة الرومانسية دعت إلى فكرة التداخل بين الأنواع الأدبية[1] ولكن كيف توضَع حواجز بين الأنواع؟ فالأضداد تتجاور، ولا يُفصَل بينها. لقد حاول الرومانسيون أن يحدّوا من صرامة الحدود بين الأنواع، فلا يوجد في الطبيعة حدود صناعية كما توضع في الأدب. وهذه الفكرة انعكاس لفكر الرومانسيين. أما الكلاسيّة فقد ظنت أن الخلط بين الأنواع في العمل الأدبي الواحد يقلل من قيمته الفنية، وأن النوع يجب أن يبقى نقياً في حين أن الرومانسية حافظت على شيء من خصائص النوع. فثمة أنواع تضمر، وأنواع تظهر تبعاً لحركة التحول السياسي، والاجتماعي، والاقتصادي في المجتمع.

---

[1] يقول سياستيان مرسيه: "تساقطي، تساقطي أيتها الجدران الفاصلة بين الأنواع، لتكن للشاعر نظرة حرة في مرج فسيح، فلا يشعر بعبقريته سجين هذه الأقفاص حيث الفن محدود ومصغر" انظر: بول فان تيغيم، المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، ص149

وفي الوقت الراهن ثمة دعوات إلى تحطيم الحدود بين الأنواع للحديث عن نوعٍ واحد؛ إذ تقوم فلسفة النقد الحديث على إزالة الحدود بين الأنواع، ولا تحدُد عدد الأنواع الممكنة، ولا توصي الكتّاب بقواعد معينة، فتفترض أن من الممكن مزج الأنواع التقليدية، وإنتاج نوع جديد، ومن الجائز إنشاء الأنواع على الشمول، والغنى بعد أن كانت تبنى على النقاء. وبدلاً من التشديد على تمييز نوع من نوع بعد الإلحاح الرومانسي على تفرد كل عبقرية أصيلة، وكل عمل فني إنها تهتم بإيجاد القاسم المشترك في كل نوع أدبي على حدة، إظهار صفاته الأدبية المشتركة، وهدفه الأدبي[1]

لقد أخذت الأنواع قديماً صفة الثبات، وبدت خصائص النوع راكزة فيه عضوياً مع أنها في الحقيقة سمات خاضعة في مراحل نشوئها، ونموها إلى أسس تاريخية من جهة الخصائص الفنية، أو من ناحية التقديم الجمالي، أو التلقي. لكن شيوعها بصورتها المتطورة أضعف الوعي بحقيقتها: إذ حُدِّدت مواصفات كل نوع تبعاً للبيئة الثقافية، والمعطى التاريخي الذي أفرزته البيئة.

لكنّ في النوع حضوراً لخصائص نوع، وخفاء لخصائص نوع آخر. فالظهور المهيمن لنوع يخفي وراءه نوعاً ما، وحين نكتشف المخفي ننظر إليه بوصفه مختلفاً. كما أن النوع الواحد يتحول. فالمكوِّن البنيوي الثابت في النوع يقابله مكوّن جمالي دائم الحركة، والتحول. إن ثمة من ينادي في الوقت الحالي بنظرية النوع النووي بدلاً من نظرية الجنس الأدبي" Theory of Literary Genres

---

[1] رينيه ويليك، نظرية الأدب، ص247، وبول فان تيغيم، المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، ص68 وما بعدها. يرى جان بول سارتر أن الناثر إذا أفرط في تدليل الكلمات فإن صورة النثر تتحطم، وتقع في الفراغ، وإذا تصدى الشاعر للحكاية، أو للشرح، أو التعليم صار الشعر مدفوعاً بطابع النثر، وخسر دوره. فالأمر هنا أمر تراكيب معقدة غير صافية. فاللغة لدى سارتر غاية الشاعر، ووسيلة الكاتب. انظر: جان بول سارتر، ما الأدب، ص42

"Nucleogenre" والمقصود بالنوع النووي حالة العمل الفني الأولى قبل تحققها الفعلي، ويحدد نظرياً مكونات العمل الفني أو الأدبي الجوهرية التي تعطي العمل كينونته الخاصة، ويحدد سمات العمل الأدبي، أو الفني القارّة التي إن انتفى وجودها فقد العمل خصوصيته الفنية.

ويتكون النوع النووي من مستويين: النواة، وهي الوسيط المتجانس "Homogeneous Mediwom" لا يمكن أن يتحقق العمل الفني أنطولوجياً إلا بتوافره. فهو مبدأ خاص يتم به تحقق العمل الفني، وتشكله عبر الممارسة الإنسانية[1].

والمكونات البنيوية التي دل عليها وجودها المتحقق في مئات التجليات المختلفة لنوع ما.. والمكونات البنيوية هي التي تبقى بعد استبعاد المكونات الجمالية، والمكونات التاريخية التي تختلف من مكان إلى آخر، ومن ثقافة إلى أخرى[2].

النوع النووي ـ إذن ـ هو مادة العمل الأدبي قبل تحققها الفعلي، والنوع الأدبي مرهون بشروط إنتاجه، واستقباله الثقافية، والاجتماعية.

وقد أتى النقد التفكيكي فيما بعد داعياً إلى خلخلة الحدود بين الأنواع، والأجناس. فالأدب خلخلة، وهي صورة عن خلخلة أعمق يبحث فيها منظّرو الفلسفة التفكيكية، ومصطلح التفكيك، وعلاقته بفكر العولمة. ويؤخذ على التفكيكيين خلخلة النص الأدبي، لكن ربما يكون التفكيك الذي يرمي إلى إعادة خلق جديد، فهو تفكيك نام، فيتم التداخل في النص بعد التفكيك[3].

---

(1) Lukacs, Gyorgy, AModern Drama Fejlodesenek Tortente, (History of Modern Drama), Magve to Riado, 1978

(2) انظر: مقدمة لنظرية النوع النووي، د. علاء عبد الهادي، ص23- 42

(3) يرى رولان بارت "Roland Barthes" أن الكتابة خلخلة، فهي تهشم كل بناء تصنيفي، ولا تنتج سوى النصوص، والنص لا يضيف، ويلغي حضوره الأنواع الأدبية. وبمجرد أن نخوض ممارسة الكتابة فإننا سرعان ما نكون خارج الأدب بالمعنى البورجوازي للكلمة. ==

وقد أوجد الحديث عن الخلخلة بين الثوابت، والتعالي على الفروق بين الأنواع مصطلح النص الجامع " "Architextualité" الذي سماه جيرار جينيت "G. Genette" التعالي النصي "La Transtextualité"، ومن معانيه علاقة التداخل الذي يقرن النص بمختلف أنماط الخطاب التي ينتمي إليها. وتدخل في هذا الإطار الأجناس، وتحديداتها، وهي متعلقة بالموضوع، والصيغة، والشكل، وغير ذلك، فاصطُلح على ذلك مصطلح جامع النص، أو الجامع النصي، أو جامع النسيج[1].

ولكن التداخل الذي تحدث عنه النقاد الغربيون كان موجوداً في نقدنا العربي القديم.

ـ التراسل والتداخل في جهود النقاد العرب القدامى والمحدثين

عرف النقد العربي القديم ثنائية شعر/ نثر، وهي ثنائية تقود إلى جملة ثنائيات، منها:

- ثبات/ تحول: إذ إن ثمة أموراً ثابتة في النوع المتفرع عن الجنس، لكن الأدب يساير التجربة البشرية التاريخية التي تخضع إلى تحول مستمر[2].

- ثنائية النوع النووي/ الخصوصية الفردية: فثمة اختلاف بين نوعٍ وآخر، يضفي فرادة على كل نوع، وثمة بنى أدبية تشترك في جملة خصائص تميز كل نوع، وتعني دراسة النوع دراسة الفريد فيه، لا المشترَك.

يدعو بارت هذا نصاً، ويعني ممارسة تهدف إلى خلخلة الأجناس الأدبية. ففي النص لا نتعرف إلى شكل الرواية، أو شكل الشعر، أو شكل المحاولة النقدية. انظر: درس السيميولوجيا في الأدب، ص48

[1] جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، ص91، إذ يرى أن موضوع الشعرية ليس النص باعتبار تميزه، بل موضوعها جامع النص، وهو كل ما يجعل النص في علاقة ظاهرة، أو خفية مع نصوص أخر.

[2] انظر: مجموعة مؤلفين، نظرية الأجناس الأدبية، ص28، يتفق النقاد أن الأنواع الأدبية تتحول بقدر ما تندرج في التاريخ، وتندرج في التاريخ بقدر ما تتحول.

- ثنائية تقسيم نقدي ثابت/ تقسيم متغير: فالثابت لدى العرب قديماً ثنائية شعر/ نثر، وينضوي تحت كل طرف من طرفي الثنائية أنواع مختلفة. فثمة قصيدة سردية، وقصيدة رسالة، وقصيدة تحتوي على أبعاد درامية، وثمة نثر شعري، ونثر وعظي تعليمي، ونثر درامي. لكن هذه التقسيمات تطورت في العصر الحديث، فثمة القصيدة الومضة، والقصة القصيرة جداً، وقصيدة النثر.

وقد وعى نقادنا القدامى أجناس الكلام، فأجناس الكلام المنظومة ثلاثة لدى العسكري[1]: الرسائل، والخطب، والشعر، وتحتاج جميعها إلى حسن تأليف، وجودة تركيب. لكن هذا التقسيم قد ناله تطور مع حركة التاريخ.

وللنقاد القدامى اجتهادات في تفضيل الشعر على النثر حتى إن الجاحظ[2] رأى أن الشعر لا يجوز ترجمته؛ لأن ذلك يُذهِب بسحره، ويُفسد معانيه، ويُبطِل فيه ذلك المعجِب الذي هو الوزن. ويتفق معه ابن رشيق[3]، فلديه كل منظوم أحسن من كل منثور في جنسه في معترف العادة، وكل منثور إذا نُظِم كان أصون له من الابتذال، وأظهر لحسنه مع كثرة الاستعمال، وإذا كان اللفظ منثوراً تبدد في الأسماع، وتدحرج عن الطباع.

واتفق فلاسفة المسلمين مع نقادهم في هذا التصور. فقد رأى الفارابي[4] أن التخييل ميزة الشعر الجوهرية، وهو الذي يجعل الشعر مختلفاً عن غيره من الفنون؛ لذا ينزله منزلة العلم في البرهان، والظن في الجدل، والإقناع في الخطابة.

لكن النقاد القدامى لاحظوا وجود تراسل بين الشعر والرسالة، والشعر والخطابة، والشعر والنثر. فقد رأى ابن طباطبا[5] أن الشعر رسائل معقودة،

---

(1) أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، ص167
(2) عمرو بن بحر الجاحظ، الحيوان، 75/1
(3) ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، 19/1
(4) الفارابي، جوامع الشعر مع تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر، ص174
(5) ابن طباطبا، عيار الشعر، ص114

والرسالة شعر محلول..وهو اعتراف بالبنية الواحدة للشعر والنثر، فمما يميز الشعر من النثر الوزن.

ونجد لدى التوحيدي[1] إشارة مهمة إلى العلاقة بين النظم، والنثر. فبينهما عقد اشتراك في الجانب البلاغي. لكن النقد القديم ظل يميل إلى جانب النقاء في النوع الأدبي، أو في الجنس بعامة. فالشعر النقي يكون في الوزن شكلاً، والتخييل أسلوباً[2] فإذا ما دخله شيء من إقناع الخطابة خرج عن نقائه، فلم يعد شعراً، ولا خطبة[3].

لقد قاوم النقد القديم دخول الخطابة في الشعر، لكن النبرة الخطابية ظلت مستعلية فيه. وبعودة إلى التقسيم الذي أثبتناه في البداية:

جنس ——◄ نوع ——◄ نمط ——◄ غرض ——◄ معنى

نجد أن الكلام على أغراض شعرية قديماً قد دار حول أفكار مختلفة. فيرى بعض النقاد أن الشعر إلا أقله راجع إلى باب الوصف[4] لكنه لدى نقاد آخرين يتفاوت في العدد، فيصل إلى عشرة أغراض، لكن القلة القليلة انتبهت إلى أن غرض الشعر هو الشعر في حد ذاته. فالقصيدة بعامة هي المقصودة، ويدور الكلام في الشعر على الشعر نفسه[5]، أما في السرد فيدور على السرد. وانتبه

---

[1] يقول التوحيدي: أحسن الكلام ما رق لفظه، ولطُف معناه، وتلألأ رونقه، وقامت صورته بين نظم كأنه نثر، ونثر كأنه نظم. انظر: الإمتاع والمؤانسة، 145/2

[2] الفارابي، جوامع الشعر، ص17

[3] يقول حازم القرطاجني: يجب ألا يُستكثر في كلتا الصناعتين مما ليس أصيلاً فيها كالتخييل في الخطابة، والإقناع في الشعر، بل يؤتى في كليهما من ذلك على سبيل الإلماع. انظر: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص361

[4] ابن رشيق، العمدة، 249/1

[5] انظر: الطاهر الهمامي، الشعر على الشعر، بحث في الشعرية العربية من منظور شعر الشعراء على شعرهم إلى القرن 5هـ، 11م.

عدد قليل من النقاد إلى أن غرض الشعر هو الشعر بغض النظر عن الغرض "مدح- فخر- هجاء.." فقد تكون أداة الشعر اللغة الواصفة التي تحمل وجهة النظر، والبعد الحجاجي، والرؤيا، فتظهَر الذاتُ واصِفةً، محاوِرة، محاجِجة، ساردة، ناظمة. لقد آن الأوان ليترفع عن غرضيّته، ولننظر إلى النوع الأدبي بوصفه نصاً عابراً للحدود، فيؤسس النثر شعريّته الخاصة، ويشترك الشعر مع النثر بخصائص شرط احتفاظ كل منهما بهويته الخاصة.

لكن الشعر في حد ذاته بوصفه غرضاً لم يجد اهتماماً في النقد العربي القديم، فربما وجدوه في غرض شعري كالفخر بالشعر "أنا الذي نظر الأعمَى إلى أدبي" لذا أدرجوه في باب الوصف. ولما لم يكن للوصف استقلال غرضي كان الشعر غرضاً غير مستقل.

أما الدراسات النقدية الحديثة فلا تُعنى بانحصار النص الأدبي في نوع محدد، بل تدرس الغنى والتنوع في الرؤى والأساليب في النص، والتراسل النوعي، وتوظيف تقنيات الأنواع توظيفاً قادراً على التعبير عن أزمة الإنسان بعامة، والمبدع بخاصة.

لقد مال نقاد الحداثة إلى الشعر الذي يمثل تعالياً نصياً، فعدّوا المنثور شعراً، وتخلى الشعر عن شرط تحققه "الوزن والقافية" وظل شرط التخييل في النثر، ورافق النقد التحول في الأنواع، فالمنثور في درجة الشعري، وتخلى الشعر عن ركائزه لصالح التعالي النصي. ولعل تسمية الشعر المنثور دليل على إزالة الحدود بين شعر/ نثر.

لقد نظر النقاد القدامى إلى الكلام الذي اتخذ التخييل قاعدة له، واتخذ من الشعر تخييله دون وزنه وقافيته، ومن النثر ترسله على أنه قول شعري. فلا هو نثر شعري لديهم، ولا شعر منثور[1].

---

[1] للتوسع في هذه الفكرة انظر: أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص112

وقد أجمع منظّرو الأدب على أن الأنواع الأدبية غير ثابتة، بل هي متحركة، متطورة؛ إذ نظر نقاد الحداثة إلى النثر على أنه أكثر طواعية من الشعر[1]؛ لاستيعابه الأنواع الأدبية، ومرونته، وتمرده على الحدود، وعلى ذاته، وينافس الشعر حين يلجأ إلى المفارقة، والإيقاع، والتصوير، والانزياح، وينافس غيره حين يلجأ إلى اللمحات الفلسفية، والإرشاد، والتعليم.

ويتأسس –بناء على ما سبق– أن الكتابة الأدبية كتابة عابرة للنوع، وأن التراسل يضمن استيعاب خصائص كل نوع من غير أن يلغي أحدهما هوية الآخر، فتكون العلاقة بين الأنواع، أو الأجناس علاقة تأثير، وتأثر. فلكل نص هويته مع أنه يتراسل مع أنواع أخر، وما بين التداخل والتراسل ما بين العولمة والعالمية؛ إحداهما تذيب الحدود، وتوجد نصاً جامعاً لا هوية له، والثانية تقبل التعدد، والتنوع دون المساس بجوهر النص، وبنيته.

إننا حين ندرس العبور بين الأنواع ندرس قرب النوع، أو بعده عن النص النقي. وهو نص صعب الوجود، فيدخل هذا النص في علاقة تناص أجناسي[2]، أو تناص نوعي مع جنس آخر، أو نوع آخر، فيغدو التناص هنا أرحب، وأوسع، إنه علاقة بين جنسين أدبيين، أو نوعين أدبيين، لا بين نصين فقط.

---

[1] يرى د. صلاح فضل أن الكلمة يمكن أن تنتزع في السرد دور البطولة من بقية العناصر، . وتستقل بشعريتها عبر شبكة العلاقات السردية، ورأى أن السرد الروائي أخذ يميل باتجاه الغنائية، ويصبح شعراً بالمعنى المحدود للكلمة. انظر: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص294

[2] للتوسع في هذه الفكرة انظر: كريستين مونتاليبتي، جيرار جينيت: نحو شعرية منفتحة، ص132

- خاتمة

لم يستطع البحث النظري أن يضيف إضافة جديدة حتى أيامنا هذه خلافاً لما أصّله أرسطو في كتابه فن الشعر، ويمكن أن نسجل - بناء على ذلك- النتائج الآتية:

- لا يوجد نوع أدبي خالص لنوعيته؛ لذا نجد أن النقد وضع الحدود، واستعلى الأدب عليها.
- من طبيعة الأمور التراسل في الحقول المعرفية على مستوى الحياة، والأدب، والفن. ومن العبث دراسة الأدب تبعاً لنوعه الأدبي، والأجدى دراسته تبعاً للتراسل، والعبور.
- يتجلى السردي في الشعري، أو الشعري في السردي. وهو أمر قديم في أدبنا العربي، لكننا بحاجة إلى أن ننظر إلى الأمر في إطار النص العابر لحدود النوع، النص الذي يحتفظ بهويته الخاصة، ويعبر إلى نوع آخر، فيأخذ شيئاً من خصائصه.
- يصوغ النظريات النقدية فكر فلسفي يحكم الجوانب الثقافية، والسياسية، والاقتصادية، والاجتماعية. وقد وصل التداخل في العصر الحديث إلى مرحلة الامتزاج، وإسقاط الخصائص بفعل فكر العولمة القائم على تحطيم الخصوصية، والهوية الخاصة.
- يدخل التراسل، والتداخل في علاقة ضدية. فالأنواع الأدبية تتراسل، فتحافظ على هويتها في حين أن التداخل تمييع للحواجز.

ـ المصادر والمراجع

- أدونيس "علي أحمد سعيد": 1979، مقدمة للشعر العربي، ط3، دار العودة، بيروت
- البيرس، ر.م: 1980، الاتجاهات الأدبية الحديثة، ط2، ترجمة: جورج طرابيشي، منشورات عويدات، بيروت، باريس
- باختين، ميخائيل: 1982، الملحمة والرواية، ترجمة: جمال شحيّد، معهد الإنماء العربي، بيروت
- بارت، رولان: 1986، درس السيميولوجيا في الأدب، ط1، ترجمة عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء
- التوحيدي، أبو حيان: د.ت، الإمتاع والمؤانسة، تحقيق: أحمد أمين، وأحمد الزين، المكتبة العصرية، بيروت
- تيغيم، بول فان: 1983، المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، ط3، ترجمة: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، باريس
- الجاحظ، عمرو بن بحر: 1992، الحيوان، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت
- جينيت، جيرار: 1986، مدخل لجامع النص، ط2، ترجمة: عبد الرحمن أيوب، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء
- ابن رشيق: 1981، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ط5، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت
- سارتر، جان بول: 1984، ما الأدب، ترجمة: محمد غنيمي هلال، دار العودة، بيروت
- ابن طباطبا: د.ت، عيار الشعر، ط3، تحقيق: محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، القاهرة
- عبد الهادي، علاء: 2004، مقدمة لنظرية النوع النووي، مجلة ثقافات، عدد 23
- العسكري، أبو هلال: 1971، كتاب الصناعتين، تحقيق: محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، مكتبة الخانجي، القاهرة
- الفارابي: 1971، جوامع الشعر مع تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر، تحقيق: سليم سالم، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة

- فضل، صلاح: 1992، بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، العدد 164، أغسطس، الكويت
- القاضي، محمد: 1988، الخبر في الأدب العربي، منشورات كلية الآداب، منوبة، تونس
- القرطاجني، حازم: 1986، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ط3، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت
- كولر، جوناثان: 2003، مدخل إلى النظرية الأدبية، ترجمة: مصطفى بيومي عبد السلام، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، القاهرة
- مجموعة مؤلفين: 1994، نظرية الأجناس الأدبية، ط1، تعريب: عبد العزيز شبيل، النادي الأدبي، جدة
- ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم: 1994، لسان العرب، ط3، دار صادر، بيروت
- مونتاليبتي، كريستين: 2001، جيرار جينيت: نحو شعرية منفتحة، ط1، ترجمة: غسان السيد، وائل بركات، دار الرحاب، وزارة الإعلام، دمشق
- الناقوري، إدريس: 1982: المصطلح النقدي في نقد الشعر: دراسة لغوية، تاريخية، نقدية، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، ليبيا
- الهمامي، الطاهر: 2003، الشعر على الشعر، بحث في الشعرية العربية من منظور شعر الشعراء على شعرهم إلى القرن 5هـ، 11م، منشورات كلية الآداب، منوبة، تونس
- ويليك، رينيه، ووارين، أوستن: 1985، نظرية الأدب، ط3، ترجمة: محيي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت
- يحياوي، رشيد: 1991، الشعرية العربية: الأغراض والأنواع، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء

المراجع الأجنبية

Lukacs, Gyorgy, AModern Drama Fejlodesenek Tortente, (History of Modern Drama), Magve to Riado, 1978

الباب الأول

التشاكل والتباين

الفصل الأول

سيميائية التشاكل والتباين في الفصول والغايات لأبي العلاء المعرّي

1ـ مقدمة

يشتمل النص الأدبي على خطابات متنوعة. وتفترض دراسة التشاكل والتباين في نص سردي تراثي تعدّد مداخل النظر فيه، وتنوع مقاربات التحليل من جهة الشكل، والمضمون، والدلالة، والمصطلح.

ومن الملاحظ أن هذا الكتاب "الفصول والغايات" قد كان مادة لدراسات كثيرة، لكنها بعيدة عن تناول بنيته، والاهتمام بأوجه التشاكل والتباين فيه. وقد ركزت الدراسات السابقة على مجاراة المعري القرآنَ الكريم في فصوله وغاياته، أو على الجانبين: الإصلاحي، والتعليمي. وهي أمور لا تحيط بأوجه التشاكل والتباين في الخطاب السردي، ولا توصل إلى إدراك جوهر الكتاب، ودراستِه دراسة نقدية تراثية؛ لذا يهدف هذا الفصل إلى النظر في هذا الكتاب على أنه يقوم على جملة تشاكلات، وتباينات. لها أهداف موجودة سلفاً في ذهن المنشئ.

2ـ التشاكل والتباين (كلام في المصطلح)

يعدّ مفهوما التشاكل والتباين من المفاهيم التي زخر بها الإجراء السيميائي بمدارسه المتعددة، ويمثّل هذان المفهومان فرعية سيميائية مركزية تشمل المحورين المضموني، والتعبيري.

ودخل هذان المصطلحان إلى الخطاب النقدي المعاصر بوصفهما آلية استعارها النقاد من غريماس "Greimas" الذي استعارها من الحقول العلمية كالفيزياء، والكيمياء. وهو مصطلح منحدر في الأصل من كلمتين يونانيتين (iso) التساوي، و (Topos) المكان، وبذلك يحمل المصطلح دلالة المكان المتساوي، أو تساوي المكان، ثم أُطلق للتعبير على الحال من المكان، أي في مكان الكلام.[1]

يعني التشاكل إذن مجموعة الأصناف الدلالية المتكررة التي تسمح بقراءة متجانسة للنص. فلا يقتصر على الشكل، بل يتعداه إلى المضمون، والمحتوى الدلالي.

وقد عُرِّف التشاكل في ميدان اللسانيات ضمن معجم ديبوا "Dubois" اللساني بأنه يحتوي على بنيتين من مستويين مختلفين، بينهما قانون تشاكل حينما تبديان نمطاً واحداً من العلاقات التركيبية. فحين تكون القوانين التركيبية الصرفة مثلاً مماثلة للقوانين التركيبية في علم المعنى نقول: إن بين علم الصرف وعلم المعنى تشاكلاً، وحين يمكن وضع مفردات إحدى بنيات المعنى في لغة ما مفردة فمفردة، وفي علاقة مع مفردات إحدى بنيات المعنى من لغة أخرى نقول: إن بين اللغتين تشاكلاً معنوياً[2].

ويعني التشاكل لدى غريماس مجموعة ذات طبيعة تراتبية من المقولات المعنوية التي تؤدي إلى قراءة متشاكلة للحكاية، تنتج من قراءات جزئية للأقوال

---

[1] انظر: عبد الملك مرتاض، التحليل السيميائي للخطاب الشعري، ص157.

مولاي علي بو خاتم، مصطلحات النقد العربي السيمياءوي، ص 179- 180.

[2] مصطلحات النقد العربي السيمياءوي، ص 181 وانظر أيضاً:

-Semantique structurale, Greimas, A, J, Larousse, Paris,1966

- Semiotique, Dictionnaire raisonne de la theorie du language, Greimas, A, J et Courtes, J, Hashette, Paris, 1980

-Dictionnaire de la linguistique, Dubois, J, et autre, Larousse, Paris, 1973

بعد حلّ إبهامها[1]. لكن التشاكل لا يقتصر على التشاكل المعنوي- كما رأى غريماس- إنه موجود في التركيب اللغوي بعامة. وربما أتى تعريف راستي "F,Rastier" التشاكلَ ؛ ليتمم النقص الموجود في تعريف غريماس، فرأى أنه كل تكرار لوحدة لغوية مهما كانت[2]. يعني تعريف راستي أن التشاكل لا يحصل إلا من تعدد الوحدات اللغوية. وهو الأمر الذي يعني أن التشاكل ينجم عن التباين ؛ إذ لا يمكن الفصل بينهما.

يمكن أن يندرج التشاكل ضمن متتالية لغوية أدنى من الجملة، أو تساويها، أو أعم منها. فتظهر على مستوى الخطاب، ونجدها في المستوى الصوتي (تجانس الصوائت) والجناس، والمستوى التركيبي (تشاكلات نحوية وتشاكلات دلالية)... و تمكّن دراسة التشاكلات من دراسة متسقة للخطاب. فثمة تشاكلات جزئية، وتشاكلات شاملة.

ويمكن أن نرى في تعريف غريماس أن محور التشاكل يقوم على التشابه ؛ إذ يمكن عدّ التشابه (Analogie) نقطة انطلاق لتفسير طبيعة التشاكلات. وهو أمر أوقع النقاد العرب في بعض الخلط في تطبيق هذا المصطلح على النصوص الأدبية. فقد تُرجم ترجمات متعددة منها: تشاكل، ومشاكلة، وإيزوطوبيا، وتناظر موضوعي، أو دلالي[3]، ومحور تواتر، وتكرار وحدات لغوية. كما حاول بعض

---

[1] انظر: محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ص 21.

[2] المرجع السابق، ص21

[3] يحيل مفهوم التشاكل على قدرة النص على خلق انسجام دلالي وفقه يتم تلقيه، وكل التعريفات التي وضعت له لا تخرج عن دائرة تحديد وظيفته في توفير الضمانات الأساسية التي يتم عبرها الإمساك بانسجام النص من خلال تقليص حجم امتداداته، وضبطها، وتوجيهها وفق غاية دلالية متضمنة في قصديته الأصلية. إنه يشكل مبدأً أساسياً لضبط العوالم الدلالية. وخلاف ما تبدو عليه الأشياء في الظاهر نجد أن افتراض وجود تشاكل هو الذي يقود إلى تحيين المعانم، لا العكس، فالمعانم المعطاة لا يمكن أن تشكل تشاكلاً. وافتراض المعنم الطبيعي، أو السياسي، أو.. هو الذي يقود إلى تحيين الوحدات الدلالية

==

النقاد ربط هذا المفهوم بالمفهوم التراثي العربي، فذهبوا بالمصطلح مذهباً ذاتياً، وجعلوا منه مجرد مفهوم إيقاعي تظهره البنية الصوتبة، والخصائص البديعية للنص الأدبي.

وقد حاول البلاغيون العرب القدماء الإلمام بمسألة التشاكل. لكنهم حاموا حولها، ولم يتعمقوا فيها؛ إذ نجد في مصطلحات الخبر والإنشاء، والطباق والمقابلة، واللفّ والنشر والمشاكلة والاختلاف ما يشاكل معنى هذا المصطلح، وحاول بعض النقاد ردّ التشاكل إلى جهود العلامة عمر بن مسعود بن ساعد المنذري "ت: 1160 هجرية" في كتابه كشف الأسرار المخفية... حين رأى أن الأشياء المتشاكلة على ثلاث مراتب: إحداها أن تكون متشاكلة في الكيفيتين (الفاعلة والمنفعلة) كالحار اليابس مع الحار اليابس، وهذا أقوى أنواع المشاكلة، والثانية أن تكون متشاكلة في الفاعلتين فقط كالحار الرطب والحار اليابس، والثالثة أن تكون متشاكلة في المنفعلتين فقط مثل اليابس الحار واليابس البارد، وهذه المرتبة دون المرتبة الثانية؛ لأن المنفعل يكون أضعف من الفاعل. وأما الأشياء المتقابلة فهي على ثلاث مراتب أيضاً: فالأولى وهي أقواها أن تكون متقابلة في الكيفيتين، والثانية وهي أوسطها أن تكون متقابلة في الفاعلتين، وأدناها أن تكون في المنفعلتين[1].

الصغرى المرتبطة فيما بينها. وهي التي تمنح الجملة انسجامها، وتماسكها؛ لذلك أمكن القول إن كل معنى حتى في هذه الحالة التي يتعلق فيها الأمر بأبسط الوحدات الدلالية هو إنتاج سلسلة من العمليات التأويلية، وهو بذلك رهين في تحققه بوجود استراتيجية سابقة. والمعنم "sème" هو أصغر وحدة دالة، ككلمة رجل التي تشتمل على المعانم الآتية: إنسان، حي، مذكر. انظر: موقع سعيد بنكراد، التأويل بين إكراهات التناظر، وانفتاح التدلال.

(1) المنذري، عمر بن مسعود بن ساعد، كشف الأسرار المخنية في علم الأجرام السماوية والرقوم الحرفية، ص 150.

يعني الكلام السابق أن المشاكلة والمقابلة لدى المنذري تقومان على أساس مشاكلة المتناقضات بين الحسيات، والماديات. ويمكن عدّ هذا الكلام أرضية نقدية لهذا الأجراء النقدي الذي يستطيع أن يقترب من التعالقات الغامضة للنص؛ كونه يمتلك قدرة على الإحاطة بالرموز الممتدة على نصوص المبدع الظاهرة والمضمرة.

وفي النقد الحديث عرّف د. محمد مفتاح التشاكل تعريفاً غامضاً بقوله: "هو تنمية لنواة معنوية سلبياً، أو إيجابياً بإركام قسري، أو اختياري لعناصر صوتية، ومعجمية، وتركيبية، ومعنوية، وتداولية ضماناً لانسجام الرسالة"[1] وكونُ التشاكل تراكماً لنواة معنوية يعني أنه يشملُ الجانب التركيبي (التعبير والدلالة)، ووجود العناصر التداولية يضفي عليها بعداً سيوسولوجياً. أما التراكم بإلمام اختياري فيمكن أن نجد فيه شبهاً بالتناص مع إدراكنا أن التناص دال على تداخل النصوص، في حين يشير الثاني إلى الطريقة التي يبني بها النص دلالته.

أما د. مرتاض فقد وسع مفهوم التشاكل، وأحدث تصرّفاً في دلالته، فحمّله شحنة تراثية من المشاكلة، والمقابلة، ومراعاة النظير، والجناس، والطباق، والجمع، واللف، والنشر...ويعدّ عمله هذا مفهوماً إجرائياً أظهر فهمَه الشخصي هذا المصطلحَ، وكيفية تطبيقه، فسمّى الدورة التوزيعية التي يقصد بها التشاكلات الموزعة ضمن حركة تبادلية، وتعاقبية نظريةً. لكن تنظيره شيء، وتطبيقه العملي شيء آخر. فقد نظّر لمفهوم التشاكل تنظيراً تفصيلياً[2]. وحين لجأ إلى التطبيق ابتعد عن التنظير. فكان التشاكل لديه منحصراً في بيئتين: انتشارية، وانحصارية فقط، فقد يعني الانتشار مثلاً انتشاراً من الحاضر إلى الماضي، ثم ينحصر في نقطة محددة من الذاكرة لا يمكن تجاوزها إلى الوراء. فابتعد عن المعنى الذي يحمله هذا المصطلح.

---

[1] تحليل الخطاب الشعري، ص 25.

[2] عبد الملك مرتاض، التحليل السيميائي للخطاب الشعري، انظر المقدمة، والفصل الأول.

النظرية إطار فكري ينظم الأمور العملية، ويفسرها، ويضعها في نسق علمي متماسك الأجزاء. وتحتاج النظرية إلى تجارب تؤيدها، ولا يمكن أن نحكم على محاولة نقدية بأنها شكلت مجموعة تجارب تؤيدها؛ لذا نرى أن عمل د. مرتاض عمل إجرائي أكثر من كونه نظرية.

أما **التباين** أو اللاتشاكل فيقوم على أساس التأليف بين أطراف متناقضة. وإذا كان التشاكل يرصد العلاقات المتقاربة، أو المتشابهة بين معاني نص من النصوص، ونوع خطاب من الخطابات فإن التباين يرصد العلاقات المتنافرة، أو المتناقضة التي تفضي إلى تحديد الدلالة السيمائية للمعنى[1].

ولابد في **التباين** من وجود شيء يربط بين اللفظين، وشيء يباين بينهما. ويرتبط التباين بشيء من الانزياح، كما أنه لا يكون إلا على أساس من التشاكل. وهو منحوت من لفظتين إغريقيتين (HeTeros) معناه غير، و (Topos) معناه مكان، ويعني بذلك المكان الآخر مقابل المكان المتساوي[2].

يمكن أن نقول: إن النقاد العرب قد تعاملوا مع هذا المصطلح تعاملاً إجرائياً، وذهبوا مذهباً ذاتياً مبتعداً عن الدلالة الاصطلاحية الغربية، كما يمكن أن نمثّل لمراحل تطوره بالشكل التالي:

تساوٍ في المكان ← تباين في الأزمنة والأمكنة ← دلالة كمية في جدول النظائر الكيميائية ← دلالة تكرارية في محتوى النص ← كل تواتر لغوي في المحتوى والتعبير ← بدع دلالية أخرى ← فوضى في استعمال المصطلح ومفهومه.

---

(1) انظر: عبد الملك مرتاض: - مقامات السيوطي، ص 43

- شعرية القصيدة، قصيدة القراءة- تحليل مركب لقصيدة أشجان يمانية، بيروت، ص 37.

(2) التحليل السيميائي للخطاب الشعري، ص21.

وإذا كان التباين يُظهر صراع الأطراف كما نجد في الحضور والغياب، والنفي والإثبات فإن التشاكل يقصد به الإطار النظري الذي يختزل ظواهر التكرار التي تؤثر في المعنى الشعري، أو السردي سياقياً، فيؤدي إلى إظهار نصّ متماسك، وهو الأمر الذي ستتولى الصفحات القادمة إيضاحه.

هذا التشاكل قد يكون كلياً، وقد يكون جزئياً. قد يكون وحيداً، وقد يكون متعدداً. وقد يميل النص الأدبي إلى التشاكل، أو إلى التباين. فالتباين هو الذي يمنح التشاكل دلالته ، فلا يحصل أحدهما من دون الآخر. وبوجودهما معاً يكتمل النص الأدبي، ويلتئم. ولا يكون التشاكل فيما يظهر على سطح الوحدات اللغوية. إنه أيضاً تكرار لبنيات تركيبية عميقة. فلن تجدي نفعاً دراسة التشاكل في حال اقتصرت الدراسة على عمليات إحصائية هدفها ضبط التشاكلات في السياقين المعجمي، والتركيبي. وربما نجد في بعض تعريفات التشاكل أن له علاقة بالتناص الذي يشكّل علاقة تفاعل بين النصوص تأثراً، أو إحالة، أو أخذاً، أو اقتباساً، أو تداخلاً. فالعلاقة بينهما توجد من جهة وجود نوع من الشبه بين نص وآخر من جهة من الجهات، إذ ليس التشاكل نظيراً للتناص، فلكل مصطلح مجالاته، ودلالته. ولكل نص تشاكله الذي يتم عبر جملة من التباينات المحكومة بعلاقات سياقية تحدد موقع الدلالة، فينجم التشاكل عن العلاقة الوظيفية المتوازية بين التشاكل، والتباين.

3ـ التعريف بالفصول والغايات

يعدّ هذا الكتاب وثيقة تدوّن أفكار المعري، وحالات النفس في امتداداتها، والسبيل إلى إبلاغ مقاصد الحركة النفسية. وقد تحوّلت اللغة المبدعة القائمة أساساً على التشاكل، والتباين إلى هاجس موضوعي لديه حين اتحدت الذات بموضوعها. وقد سلك نصّ المعري مسارات صُوَرية يسودها منطق التشاكل في تقاطعاته الإبداعية مع ملمح التباين الذي يطوّق ماهية النص.

يقول ابن الجوزي: "رأيت للمعري كتاباً سمّاه الفصول والغايات، يعارض به السور والآيات، وهو كلام في نهاية الركة والبرودة.."[1]

إن من أساء الظن بأبي العلاء أضاف إلى عنوان كتابه السور والآيات. ولا يعقل أن يكون هذا الموضوع قد دار في ذهن أبي العلاء. فمن يريد أن يعارض القرآن الكريم لا يستشهد بآيات منه في كتابه نفسه؛ لذا نجد أن حكم ابن الجوزي حكم ديني، لا نقدي. وقد ردّ تلميذه ابن سنان الخفاجي هذه التهمة رداً عنيفاً بقوله: "وهذا الكتاب إذا تأمله العاقل علم أنه بعيد عن المعارضة، وهو بمعزل عن التشبيه بنظم القرآن العزيز والمناقضة"[2]. فلا تعني محاذاة السور والآيات المعارضة، بل محاذاة القرآن الكريم في الحمد والتمجيد والثناء على الله تعالى.

يأتي منهج الفصول والغايات متطوراً عن منهجه في ملقى السبيل الذي جمع فيه الشعر والنثر، يليه اللزوميات، ويأتي الفصول والغايات في مرتبة عليا من التعقيد؛ لأن المبدع يتكلف واحدة قبل أن يتكلف ثلاثاً.

انفرد أبو العلاء حين وضع اسماً لكل عمل أدبي أبدعه. فديوان الشاعر قديماً يعني مجموع ما قاله من شعر في مختلف الموضوعات، ويعني تراكماً للكلام الموزون المقفى، وتأتي بعد ذلك مهمة الرواة الذين يتولون عملية رواية الشعر، والمحققين الذين يجمعون ذلك الشعر من غير تمييز.

وقد عرف القدماء شعر الطَّرَديات، وشعر الهاشميات.. وكانت تعني مجموعة لأشعار شعراء يجمعها موضوع واحد. أما البسمة النقدية فيها فغير واضحة الأثر.

---

(1) ابن الجوزي، تعريف القدماء بأبي العلاء، ص 31.

(2) المصدر السابق، ص 426.

العمل الأدبي لدى المعري سواء أكان شعرياً أم نثرياً يحمل سمة نقدية، وترجمة لرؤية شعرية وفكرية. وليس جمعاً لكلام موزون مقفى، أو متوازن مسجوع. فلكل عمل أدبي اسمه الخاص، فثمة السقط، والدّرعيات، والفصول والغايات، ورسالة الغفران، وملقى السبيل. وقد اهتم النقاد بالسقط، ورسالة الغفران، ولم يولوا الفصول والغايات الأهمية التي تستحقها. وهي نص أدبي يجمع بين شعرية النثر، والفكرالأخلاقي الملتزم، وتمثل مرحلة ناضجة، ومتطورة من فكر أبي العلاء الذي انتقل عبر مراحل مختلفة بدأها شاعراً متألقاً في السقط، فهجره، واعتزل الناس، وابتعد عن الصدق الفني في سقط الزند إلى الصدق مع ذاته في اللزوميات، ثم انتقل إلى مرحلة تجمع بين المرحلتين السابقتين في جامع الأوزان، إلى أن وصل إلى النثر الحافل بخصوصية الشعر، والمعتمد على الصدق الأخلاقي في الفصول والغايات. والموضوعات التي عالجها في هذا الكتاب ذات صلة بحثّ الإنسان على السلوك في سبيل الخير، حافلة بالالتزام بالقضايا الإنسانية كافة، أراده رسالة للإنسانية؛ لزرع قيم الخير، وأراده تعليمياً، كما أراد أن يميز نفسه، فيكون مبدعاً فريداً في زمانه.

لقد تتبع د. طه حسين[1] القيود الفنية التي فرضها أبو العلاء على نفسه في الفصول والغايات، فوجد أنها القيود ذاتها التي فرضها على ذاته في اللزوميات، بل إنه عذّب نفسه في المنثور أكثر مما عذب نفسه في المنظوم؛ لأنه رغب في الاستزادة منها، فلم يُعرف أحد وعى العربية، أو راضها كما فعل أبو العلاء، ولا أحد صرف هذه اللغة في أغراضه وحاجاته الفنية كما صرفها أبو العلاء. وقد فسّر موقف أبي العلاء تفسيراً نفسياً، فقد قاده إلى هذا العبث اللغوي ما حُرِم من تحقيقه من أمان، وما رُدّ عن إدراكه من آمال[2].

---

[1] تعريف القدماء بأبي العلاء، ص 38- 39.

[2] د. طه حسين، مع أبي العلاء في سجنه، ص 448.

لا يمكن أن نذهب مع د. طه حسين إلى أن أبا العلاء قد عبث لغوياً في هذا الكتاب. فقد أراده لغايات منها: الحافز الإبداعي المتفرد، والغاية التعليمية، فقد أراد أن يأتي بعمل أدبي ليس بالشعر، ولا النثر، يحمل هويته الخاصة التي لم توجد قبله، ولم تتكرر في زمانه، وبعده.

ختم فصوله بغاية. فكل فصل يُختم بكلمة يلتزم آخرها في كل جملة من الفصول، ورتب الكلمات على حروف المعجم كلها، وجعل الغاية ساكنة؛ لأنها محطة للاستراحة بعد اشتداد الحركة والصخب، وسبقَ الحرفَ الساكنَ ألفٌ لا تتغير، ويتغير الحرفُ الساكن، وبذلك يتضح مدى المشقة التي كلّف نفسه بها من تكرار الألف مع الحرف الذي يأتي بعده.

كما كلف نفسه بالسجع، ففرض على نفسه حرفين، أو أكثر، وأتم حروف المعجم مع توالي السجعات، فجاهد لكي يملك ناصية اللغة، ويروض صعابها، وسعى إلى إيجاد لغة خاصة به. ولهذا الأمر مهمة تعليمية، ومهمة إبداعية، فتكلفه ليس عفوياً، وليس عبثاً لغوياً. وربما هدف إلى إثارة اهتمام المتلقي بألفاظه بدلاً من معانيه؛ لأنه أراد أن يحمّل هذه الألفاظ فكره الخاص بمجتمعه، وزمانه، وعصره.

4ـ التشاكل والتباين على مستوى المعنى

4- 1- التشاكل والتباين في العتبة النصيّة

يعدّ الخطاب السردي أقدر الخطابات على التعبير عن خصوصية الهوية، وتفردها. ومصطلح الهوية مصطلح فلسفي متداول في نظرية المعرفة منذ زمن طويل من تاريخ الفلسفة، وقد تسرب في المرحلة الأخيرة إلى المفاهيم النقدية الجديدة، فأصبح جزءاً من مصطلحاتها. وثمة سؤال يقدّم نفسه في مجال مقاربة الفصول والغايات في تمجيد الله والمواعظ هو سؤال الهوية. فثمة سؤال الهوية للذات في نفسها، وسؤال عن منهجية تفضي إجراءاتها إلى إثبات هذه الذات في الكتابة السردية، وربما هو سؤال ينصرف طوراً إلى هذا الطرف، وطوراً إلى ذلك.

ومن المعروف أن الهوية شيء يساوي جوهر ذاته. وما كان له هذه الطبيعة لا يحتاج إلى مساءلة. لكن هوية الفصول والغايات تختلف بالنظر إليها بدءاً بالعتبة النصية.

إنه فصول وغايات، ما يشير إلى ثراء الكتاب، ذلك الثراء الذي يسمح بتطبيق مفاهيم سيميائية، وأسلوبية، والوقوف على التمفصل بين اللغة الشعرية، والسردية.

والعنوان عتبة نصية. وهي تدعى بالنص الموازي؛ أي النص الذي يصنع من نفسه نصاً آخر. فيختصر ما يحيط بالكتاب من قضايا لغوية، ومعنوية.

ونلمح من العنوان تشاكلاً معنوياً في العلاقة الإيمانية القوية بين المنشئ، والكتاب المقدس؛ لأنه فصول وغايات في تمجيد الله والمواعظ. فيرى جاكبسون "R.Jakbson" "أن للعنوان وظائف أساسية هي المرجعية، والإفهامية، والتناصية.

أما جيرار جينيت " G.Genette"فهو يعطي للعنوان أربع وظائف هي: التعيينية والوصفية والتضمينية والإغرائية".[1]

وعنوان المعري يتشاكل مع البيت الشعري؛ لأنه فصول وغايات. فكأنه أبيات شعرية، و قوافٍ. ويقدم سؤال الهوية من العتبة النصية. لكنه يتباين عن البيت الشعري في الوقت نفسه؛ لأنه فصول سردية نثرية لها غايات. ولا يتم هذا الأمر عن عبث، إذ يدل على برنامج سردي يختصر سلفاً المغامرة الأدبية، لكنه لا يكتسب معناه إلا بعد قراءة العمل الأدبي.[2]

---

[1] لطفي زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 126.

[2] انظر المرجع السابق، ص 125. ويمكن القول إن هذه البنى السردية تسير وفق قوانين سردية وتقتضي وجود برنامج سردي أساس يحيل على الحديث عن كفاءة الفاعل " المبدع" الذي يمتلك المعرفة والقدرة على القيام بالفعل. وهذا البرنامج السردي موجود سلفاً في ذهن المبدع.

يحيل العنوان على النص كما يحيل النص على العنوان. فلغة المعري مكون من مكونات هويته المتعطشة إلى التميز والاختلاف، وهويته تمثل طبيعة رؤيته الموجهة من ذاته إلى الوجود، وهي مظهر جمالي، وملمح حضاري. وقد أضفى جيرار جينيت[1] على العنوان أهمية، فجعله من أنواع الملحق النصي، أو النص الموازي، وعدّه منجماً من الأسئلة من غير أجوبة. فالعنوان نص موازٍ يُتلقى لأول وهلة منفرداً عن سياق النص، وكلٌ من العنوان والنص يمنح للآخر شيئاً؛ لإنتاج مزيد من الدلالة. وبذلك يدخل النص الموازي مع النص الأساس بعلاقة تقاطع، وتتناصّ مع نصوص أخرى يستدعيها، وتستدعيه. العتبة النصية عنوان يؤسس اختلافه (تباينه) مع الأثر في تعدده، وانفتاحه على أكثر من جنس أدبي، كما يؤسس تشاكله مع الجنس الأدبي الآخر.

4- 2- تشاكل وتباين معنويان

تشاكلت أفكاره الواردة في الفصول والغايات مع تأملاته الفلسفية والحِكَمية في مؤلفاته الأُخَر في مواضع، وتباينت في مواضع أُخَر. كما كان هنالك تشاكلٌ وتباين في الكتاب نفسه. ومعاييره التي استخدمها في الرد، والنقد كانت بمرجعية منطقية، تلونت بمرجعية شعرية.

وقد خضعت آراؤه في مؤلفاته لتصنيف ثنائي حاد لرؤيته الوجود، والإنسان. وهي ثنائية جدلية، ولا تنبئ بتفاعل. فالثنائيات متناقضة، متباينة. وليست الثنائيات لدى المعري مسألة لغوية فقط، إنها مسألة وجودية، وعرفانية "فلسفية، صوفية".

ولنتأمل في هذه النماذج المختارة من الفصول والغايات؛ لندرك علاقات التشاكل والتباين فيها.

---

[1] جيرار جينيت، طروس: الأدب على الأدب، ص 137 .

1- "اطلبْ أيها الرجلُ من أموركَ آفِقَها، ولتهجرْ نفسُك موافقَها؛ ليكون الرُّشد مرافِقها، وجُبِ الأرض ومخافِقها، فاسألْ دجَّالتها وصوافقها، عن أهل الوَبَر والمدرات غاية".[1]

2- "أتأنسُ بليلٍ دُلامس، ليس يردُّ يدَ لامسٍ، وذكرُ الله نهارٌ للمظلمين. هاتِ أو لا تهاتِ، القدرُ كأسدٍ نهاتٍ، يأكلني مع المأكولين. انتعشْ بالتقوى تعشْ، وربُّك ناعشُ العاثرين، أسكرانُ أم أنت صاحٍ، لا تستترْ بنصاحٍ، فتوارَ بثبوتِ التقوى، فإنه لباسُ المنجحين. وقعَ الرَّمثُ على الدَّمثِ، فلم يسرْ والله مسيِّر السفين، إذا كان الناسك ليسٍ عن الدنيا بمتماسكٍ فما يقول الراغبون، ولو شاء اللهُ جعل زهداً رغبة الراغبين. ذاتُ شمراخٍ بدت من خيلٍ مراخٍ، وعلى الله أجرُ السابقين..."[2]

3- "... وُسَمتِ الأرضُ ثم وليتَ، على أجسادٍ قد بليت، علَتْ في الحياة وعليَتْ، سُلَّتْ أرواحُها فسُليت، وقلَّت الحاجةُ إليها فقُليَتْ..".[3]

4- "... ضربٌ في الأرض هرباً من المعصية خيرٌ لك من لزوم الآنسةِ، أشَبه ريقُها راحاً وضرباً.. الحياة إلى الموتِ تقودُ، أسألك بخافضٍ وعالٍ، وممتطي نوقٍ ونعالٍ لا يصيدون الرِّيم، كرامةً لوجهك الكريم، هجروا هنداً وأمامةَ ولم يروعوا الحمامة، من شامٍ ويمنٍ وفجاجٍ لا تُقطع إلا في الزمن، أن تغفر لي وترحَمَنْ..."[4]

---

[1] أبو العلاء المعري، الفصول والغايات في تمجيد الله والمواعظ، ص 95- 96. (آفق الأمور: أعلاها، المخافق: المكان الذي تخفق فيه الريح، الدجّالة: الرفقة العظيمة، الصوافق: الجماعة تسير من بلد إلى بلد).

[2] المصدر السابق، ص 206 (النّصاح: الخيط، الشّمراخ: الغرة المستطيلة في دقة، المراخي: الإرخاء، وهو ضرب من العدو).

[3] المصدر السابق، ص 233.

[4] المصدر السابق، ص 419 (يضرب: يذهب في الأرض)

5- **"أحبُّ الدنيا، وآلتُها لبست فيَّ، وقد يئست من بلوغها واليأس مريحٌ..."[1]**

ثمة تباين في الثنائية الحادة بين تحبيب الشيء، وتجنبه. فآراؤه غير ثابتة. فقد دعا إلى الزهد، بل سوّى الفقر بالغنى، أو فضله، ورأى الفقير أقلّ همّاً. ومع ذلك نجده يدعو في الفصول والغايات إلى الطموح إلى عليا المراتب، والتجول في الأرض، والسؤال.. (المثال1).

ثم نجده يعود إلى الزهد (المثال2)؛ ليتشاكل مع فكره، وأدبه في هذا الكتاب من جهة، ومع أدبه في مواضع أخر من جهة ثانية.

وبعد قوله: تعب كلها الحياة ... فما أعجب إلا من راغب في ازدياد[2] نجده يعلن في الفصول أنه قد أحبَّ الدنيا، وتعلق بها. إنه يحبها، ويكرهها في موضع آخر. (المثال 5)

وكذلك رأيه في المرأة يدخل في علاقة تشاكل وتباين، فهو الذي قال في سقط الزند "من البحر الكامل"

أركان دنيانا غرائز أربع جعلت لمن هو فوقنا أركانا

والمرء ليس بزاهد في غادة لكنه يترقب الإمكانا[3]

نراه في الفصول والغايات قد شعر بسلطان الغريزة على الإنسان بقوله بلهجة متحرقة: **"إنما أنا كرجُلٍ بُلي بالصّدى، لا يجد ورداً ولا موردا، فهو ظمآن أبدا، إن ورد غروفاً وجَده مضفوفاً، وإن صادف نزوعاً أعوزته الآلة والمعين".[4]**

---

[1] المصدر السابق، ص 358.

[2] أبو العلاء المعري، اللزوميات، 1/ 205.

[3] المعري، أبو العلاء، شروح سقط الزند، 1/ 301.

[4] الفصول والغايات، ص 316 (الغروف: البئر التي يغترف منها باليد، المضفوف: الذي قد كثر وراده، النزوع التي يُمتح منها الماء).

وفي الوقت نفسه يحذّر من لزوم الآنسة الجميلة، ويذكر هجران أمامة وهند، وطلبه المغفرة والرحمة. التشاكل ضبط للمعاني في النص، وتوجيهها فيما يخدم انسجامه. وهو ما يمكن أن نطلق عليه مصطلح تشاكل التباين. فيحذر من المرأة، ويحبب بها في الأثر الأدبي نفسه مما يعني أن التباين يتشاكل لديه، أو أن ما صنعه هو تشاكل التباين.

أما في المثال الثالث فيتشاكل المعنى لديه مع المعنى الشعري في قوله "من البحر الخفيف":

خفّف الوطء ما أظن أديم الأر   ضِ إلا من هذه الأجسادِ[1]

يتعادل النفي والإثبات لدى المعري، ويتساوى التشاكل والتباين في نظرته إلى أمور الحياة. فالنفي يساوي الإيجاب، فإذا به ينفي، ويثبت، ثم ينفي ما أثبته، ويثبت ما نفاه. فالتباين -إذن- يسير بمحاذاة التشاكل، والتناقض ظاهرة عامة، وشاملة في أدبه. وقد لحظ القدماء ذلك فقال ياقوت الحموي في مجال حديثه عن تحريم الحيوان: "إن نظم أبي العلاء في هذا المعنى يناقض نثره، ونثره يناقض نظمه، فكيف الحيلة".[2]

لقد شعر ـ وهو الشاعر ـ بتناقض الدهر، وتضاد العالم من حوله، وتقابل الأضداد، واختلاف أحوال البشر، فاشتد عليه الاشتباه، واشتكى التضاد فيما يحسّ، وانتقل هذا الأمر إلى ما يدرك بالعقل.

إذن فيما يتعلق بالمعنى الفلسفي لدى المعري تخضع آراؤه لعلاقة تشاكل، وتباين، فهو يوقن ويشك، وينفي ويثبت. فآراؤه الفلسفية في الزهد، والحب، والكره، والمرأة و.. ليست ثابتة، يرافقها شك ويقين، ونفي وإثبات. ففي الشواهد السابقة نراه زاهداً من جهة، حاضاً على التنعم من جهة أخرى، ينفي

---

[1] اللزوميات، 1/ 205.

[2] ياقوت الحموي، معجم الأدباء، 212/1.

نفياً مطلقاً، ويثبت إثباتاً مطلقاً، يشاكل الفكر الفلسفي من جهة، ويتباين معه من جهة أخرى. إذ تعني الفلسفة تلازم الفعل والقول، ويجب أن يكون سلوك الفيلسوف مشاكلاً لفلسفته. يرى د. طه حسين[1] أن من سيرة أبي العلاء وأخلاقه وحياته في منزله، وبين الناس، ومن درسه الفلسفة في إنطاكية وطرابلس وبغداد ما يدلنا على أنه قد كان فيلسوفاً حقاً.

لا يمكن أن نؤيد ما جاء به د. طه حسين إذا درسنا نتاج المعري من منطق التشاكل والتباين. فقد أجاد الحكمة عملاً وعلماً، وقال الشيء ونقيضه. فالفلسفة فهم عقلي للعالم، وسبب و مسبّب، ونتيجة لها مقدمة. ويسيطر على الفصول والغايات نَفَسٌ ديني واضح، وحديثه يتباين عن الحديث الفلسفي؛ لأنه وعظي تسبيحي تمجيدي. فلا يستدل لأفكاره شأن الفلاسفة.

يقول الجاحظ: "وليس الذي يحمل أكثر الناس على هذا القول إلا وجدان المعاني والألفاظ، فإنهم يكرهون أن يضيعوا باباً من إظهار الظرف، وفضل الشأن وهم عليه قادرون."[2]

وفي الحقيقة لن يعجز المعري عن السيطرة على القافية، وهو الذي ألّف اللزوميات، والسقط، والفصول. ولم يظهر لديه ضيق أدبي، ولا قلق قافية.

للمعري موقف جذري من كل شيء. قست عليه الحياة، فبادلها قسوة بقسوة، لا توجد مساحات رمادية في حياته، لا يشاكل زهده زهد الآخرين؛ لأنه عقلي. فأعلن ثورة شعرية على كل شيء، ورتب موجودات الكون حوله ضمن تصنيف ثنائي، وسيطر مبدأ الهوية الأرسطي على فهمه الحياةَ. فالحياة تعب مطلق، لا جدلية راحة وتعب، وللمرأة هوية الرياء، وطبع الأنثى خبيث بشكل مطلق، لكن يتباين مع هذه الفكرة في موضع آخر، وربما كان في حبسه

---

[1] د. طه حسين، تجديد ذكرى أبي العلاء، ص 329- 330.

[2] عمرو بن بحر، الجاحظ، رسائل الجاحظ على هامش كتاب الكامل للمبرد، 1/ 25.

قد خسر مصدراً يمدّ فكره بمنطق الحياة، لا المنطق الأرسطي، فانعدمت إرادته للتكيف، وافتقد المرونة الذاتية، ولم تنعدم قدرته على التكيف وكان هذا الأمر سبباً في وجود التشاكل والتباين على مستوى المعنى في آثاره الأدبية.

3.4ـ تشاكل وتباين مع المعنى الشعري والنص السردي

يمثل الفصول والغايات انزياحاً عن أدبه كله من جهة عدم وضوح هويته، فهو يشاكل النص الشعري في مواضع، ويتباين عنه في مواضع أخر، ويشاكل النص السردي في مواضع، ويتباين عنه في مواضع أخر أيضاً. هو أمر يدل على الخصوصية الإبداعية، والتفرد، والرغبة في النسج على غير المألوف.

ويُحدِث إدراج كتاب يخالف التقاليد الأدبية توتراً في النص؛ لأن الشكل ينتمي إلى ضفة، والمضمون ينتمي إلى ضفة أخرى. وتحدث علاقة بين الشكل والمضمون هي علاقة تشاكل وتباين، تضفي ألفة وغرابة في الوقت نفسه. ولعله الأمر الذي لم يدركه بعض النقاد القدامى، فلم يروا فيه إلا كلاماً ركيكاً رديئاً.

إن الحضور الطاغي للنص السردي ظاهرياً يفترض غياب الطرف المقابل (المعنى الشعري). فثمة صراع بين المركز والهامش، وثمة كلام على القيم الاجتماعية البالية، والرغبة في الإصلاح بمعنى يميل إلى المعنى الشعري، وهو ما يتجلى في لجوئه إلى المبالغة الشديدة. واللغة الشعرية بمعانيها معرض للمبالغة؛ إذ أثقل على نفسه أكثر من صنيعه في اللزوميات. يقول: " **لا أختار شبه الظالمين، فإن الشيئين يتشابهان، فينقلهما التشابه إلى الاتفاق كإن المكسورة المشدّدة أشبهت الأفعال، فجاء بعدها اسمان آخرهما كالفاعل وأولهما كالمفعول، وكذلك ما قاربها من الأدوات، لا تجعلني رب معتلاً كواو يقوم، ولا مبدلاً كواو موقن تبدل من الياء، ولا أحب أن أكون زائداً مع الاستغناء كواو جدول وعجوز، فأما واو عمرو فأعوذ بك رب الأشياء إنما هي صورة لا جرس لها، ولا غناء مشبهها يحسب من السمات**"[1]

---

[1] الفصول والغايات، ص142.

وتسير مبالغاته على هذه الشاكلة، وتصل به إلى حدّ الإغراب. فاستعمل الكثير من الألفاظ المهجورة، والغريبة. ويرى د. شوقي ضيف[1] أن المعري قد لجأ إلى هذه المبالغة، وهذا الإغراب وكأنما أعياه التفكير المستقيم الصحيح، فهو يفزع إلى النحو والصرف وما يتصل بهما يحاول أن يفسّر آراءه، ومشكلاته.

ليس الأمر كما فسّر د. ضيف، فقد كانت لديه رغبة في التفوق على الآخرين، وهو يجد هذا التفوق في المبالغة التي أتى بها؛ لأن الكتاب السابقين لم يكونوا قد تفطنوا لها، وكانوا يفهمون الفن على أنه تنميق، وزخرف فقط.

لقد سعى إلى الإغراب في معاني اللغة. يقول: **"منْ عبد ودّاً لم يجد عند الله وُدّاً، والدَّسر لمعظّم نسر، وصاحب سُواع ليس بواعٍ، وما أغاثهم يغوث، بل عوّق خيرهم يعوقُ، وأذلت العُزّى - وهي ذليلة- مَنْ جعلها من الطاغوت، ولاتت القومَ اللاتُ."**[2]

وثمة سؤال يقدم نفسه: هل البرنامج السردي لدى المعري فعل واعٍ، أو إرادي؟ أو فعل إبداعي، لا شعوري ؟ لا تنفصل الذات عن الموضوع، فهل الموضوع ذات فاعلة؟

في الحقيقة تبقى الذات ذاتاً، والموضوع موضوعاً، والعلاقة بينهما قد تتحقق، وقد لا تتحقق، وقد يغير المبدع برنامجه في موضوع معين من السرد. لكنه يغير برنامجاً ببرنامج آخر. وهنا تحصل علاقة التشاكل والتباين. لكننا يمكن أن نقول: إن المعنى الشعري في النص السردي، أو الميل إلى النص السردي أمر يقوي المعرفة، ويحوّل الموضوع إلى جزء من الذات.

---

[1] د. شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في النثر العربي، ص289.

[2] الفصول والغايات، ص 148 (ودّ ونسر وسواع ويغوث ويعوق والعزى واللات من أصنام العرب).

إن في ميل أبي العلاء إلى المبالغة هدفاً خفياً هو ميله إلى تحدي الآخرين مع أن هذه المبالغة قد عدّها بعض النقاد عيباً في نثره[1] لكنها تبقى أساساً تقوم عليه أعمال المعري الأدبية. ومع هذا الميل إلى التشاكل مع المعنى الشعري نجد أن السردية تتحكم بالخطاب. فيرتبط السردي بالشعري، ويقود المعري المتلقي إلى منطقة بكر في أدبنا العربي، فيأخذ من السرد تتالي الأحداث، ومن الخطاب الشعري سماته الشكلية والمعنوية. فثمة تشاكل مع النص السردي؛ لأن السرد تتابع أحداث يوفر تتابعاً في النص. وثمة تتابع سردي منتظم. وتقود الدلالات الفعلية، وأزمنة الأفعال، وتتابعها إلى سرد فكرة ما. يرى أمبرتو إيكو " A.Eco[2] أن النص يتميز من سائر الأنماط التعبيرية بتعقده الكبير، والسبب الأساس في ذلك هو أنه نسيج من المسكوت عنه. فالمسكوت عنه يعني عدم الظهور على السطح، وفي مستوى العبارة. ولكن يجب تحقيقه في مستوى المضمون.

لكنّ ثمة مراوغة سردية، فالفكرة السردية لا تتتابع، بل تقطعها فكرة أخرى. فما إن تبدأ فكرة حتى تنتهي، وتبدأ فكرة جديدة. وهذه التقنية تتباين مع تقنية النص النثري السردي المعهود، وهي ذات فاعلية في النص الشعري؛ لذا تتشاكل مع طبيعة الخطاب الشعري المراوغ في إنتاج الدلالة، والمانح أبعاداً دلالية متعلقة بالتأويل، وتعداد القراءات.

سعى المعري إلى التفرد بإتيانه نصّاً من غير هوية (قيد)، فالشعر موجود بقوة في النثر- كما سنرى- وإذا تحققت في النثر معايير الشعرية غادر مملكة النثر كما ذكر التوحيدي في كلام منسوب إلى ابن هند الكاتب: "إذا نُظر في النظم والنثر على استيعاب أحوالهما وشرائطهما والاطلاع على هواديهما وتواليهما

---

[1] انظر: تجديد ذكرى أبي العلاء، ص 7.

[2] إيكو، أمبرتو إيكو، القارئ النموذجي، ص 158.

كان أن المنظوم فيه نثر من وجه، والمنثور فيه نظم من وجه"[1] وهو أمر يعني أن حضور النثري في الشعر، والحال المخالفة ضرورة حتمية.

4- 4- التشاكل والتباين مع الخطاب الصوفي

تدخل الفصول والغايات في علاقة تشاكل وتباين مع الخطاب الصوفي، ونلمح الأثر الصوفي في خطابه على امتداد صفحات كتابه. فالمحبة الإلهية طافحة في صفحات الكتاب، فلا يتغير عاشق الذات الإلهية، ويسعى الصوفي إلى الاتحاد بالمحبوب، أو إلى مقام التوحيد، فهو حقيقة كل شيء، به كل شيء، ومنه كل شيء. أما ذهاب العقل فلا يصل المحب إليه، بل يصل إلى الاتحاد بالمحبوب.

يقول المعري:

1- **".. إن أسفي على الدنيا لطويل، نَفِدَ عمري وغيري المصيب، رأسي أسحمُ ولداتي شيبُ، ولا يردُّ قدرك لونٌ غربيبُ، ويدعو الموتُ فأجيب، إني في الوطن لغريب..."[2]**

2- **_ "... يا ربَّ القِدَمِ ومثّبت القدمِ ، ومنشئ عنسَ وقُدَمَ أعوذُ بك من السَّدَمِ .. وإنما المرءُ حالمٌ، وخائفك إن شئتَ سالمٌ..."[3]**

3- **"غفرانك اللهم. عرفت الدنيا لو نفعت المعرفة، وعلمت أنها أخون من الورقاء، وشرُّ العلم علمٌ لا ينتفعُ به..."[4]**

---

(1) أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، 2/ 135.

(2) الفصول والغايات، ص 366.

(3) المصدر السابق، ص339 (السّدم: اللهج بالندامة)

(4) المصدر السابق، ص331 (الورقاء: الذئبة)

4- "شهدت بك الحمائم ذاتُ الطوق العسجد، والعلاط الأسودِ، وسعدانةُ البعير الجلعد.. وبك تقرُّ النسور.. عظَّمْتُه الغزالة إشراقاً والغزالُ نزيباً..."[1]

5- "ربُّ الغسق واللمع ، والواقفةِ بجمع، تسفح ذوارف الدمع، ذكرك أحبُّ إلى السمع..."[2]

6- "ما ريّا قطرٍ، ورائحةُ حبيب عطرٍ بأطيبَ من ثناءٍ مُستَطر يُثنى به بَرّ على مُبِرّ. وذكر الله مراتع القلوب يستند به الأوّابُ ، ويسكن إليه الصالحون..."[3]

يدخل خطاب المعري بعلاقة تشاكل مع الوجد الصوفي، فقد خصّ الذات الإلهية بالمطلق. فكل شيء داخل في حكم الله، يشعر بالعجز عن الإحاطة بوصفه، وهو ما يمكن أن نسميه استغراق النفي. يشعر بالاتحاد بمعشوقه الأسمى، ولا يطلب إلا رضاه وقربه، ينفي كثيراً ، لكنه سرعان ما يعود إلى الإثبات في سياق النفي (مثال 6) .

حين يصف عشقه الذات الإلهية تقترب لغته من شعر الغزل الطبيعي، لكنها تتباين عنها في جوانب. فالشوق لديه حركة عمودية من الأدنى إلى الأعلى. فتأتي معاني الشوق إلى الذات الإلهية؛ لتدل على الافتقار إلى المعشوق.

يسعى المعري إلى إيجاد لحظات نورانية يترفع فيها عن شرور العالم، وفساده. فالحب الصوفي يقوم على الوجد والافتقار من جهة، والحب الواجب لما

---

(1) المصدر السابق ص 133 (ذات الطوق العسجد: الحمامة العلاط: طوقها، السعدانة تقال للحمامة أيضاً).

(2) المصدر السابق ص 359 (جمع: جمع منى)

(3) المصدر السابق، ص 338 (ريا قطر: رائحة عود، مستطر: مكتوب ، الأواب، يسبح ليله ونهاره).

هو واجب الوجود من جهة أخرى، فيتشاكل وجد المعري والوجدَ الصوفي، ويتباين الحب الإلهي مع نقيضه؛ إذ يبوح شاعر الحب الطبيعي بعشقه، فيفرغ طاقة العشق النارية، ولا يشاكل المعري شاعر الحب الطبيعي، فتبقى طاقة الحب النارية متأججة داخله. إنه حب ينبني على تمازج الأرواح.

يتباين وجد المعري الصوفي مع شعر التصوف. فالمتصوفة يستعيرون لغة العشق العذري، أو الطبيعي؛ للتعبير عن وجدهم، فيلهجون بالمحبة، ولا يحتملون الاستحالة والغياب. كما أن خطابهم مناجاة للذات الإلهية في حين يمتد خطاب المعري في اتجاهين. فهو مناجاة من جهة (مثال 2)، وحديث وعظي للآخرين من جهة ثانية، فيسود ضمير المتكلم الكتابَ كله، وينفرد بتوجيه الخطاب.

يحمل الافتقار إلى الحبيب لدى المعري، والمتصوفة وجهاً إيجابياً، فيشعر الإنسان أنه غني بفقره. فالوجد الإلهي غني مطلق الغنى.

يدخل خطاب المعري في علاقة تشاكل أخرى مع شعر التصوف من جهة الرغبة في تخطي الزمن، والمكان؛ ليصل إلى الزمن الخالد، يستمد منه السلام. فالموقف الصوفي مسكون بهاجس عبور الزمن؛ لأن الوجود مظلم. وربما تأتي (ذوارف الدمع)؛ لتخفيف لهب النار المحرقة.

كما تسرّب الاغتراب الوجودي إلى ذات المعري (إني في الوطن لغريب)، فاندفع على مستوى الفعل إلى العزلة. وتأتي في المثال الأول المشتقات، والصيغ الفعلية، والتضعيف؛ لتشير إلى اشتداد الحركة الداخلية، والامتداد بها إلى الخارج. فيحدث ضرباً من التوازن، ويتشبع بألوان العشق، وآلامه.

لا ينفصل الكون بموجوداته عن الصوفي؛ لأنه جذره الأنطولوجي. فعلاقته بالكون هي علاقته بنفسه؛ لذا يشكو ثقل المجتمع، ويحضر الكون حضوراً مزدوجاً منطوياً على التناقض، والالتباس.

هذا الوجود وجود منفى، وفي الوقت نفسه فضاء التجلي الإلهي (المثال 4). يرغب عن الفضاء الاجتماعي الحافل بالشرور كما يفعل الشاعر الصوفي؛

لوجود علاقة تضاد بينهما، فيهرب إلى الفضاء الطبيعي، ويرى جمال الذات الإلهية في الحمائم، والنسور، والغزالة، والغزال. وبينهما علاقة تشاكل لفظي، وتباين دلالي تنضوي في سياق النفي، والإثبات.

العودة إلى الحياة الخالدة لا تتحقق إلا بالموت (ويدعو الموت فأجيب) لكنه الموت المتجدد. إنه شعور يتجدد داخل الحياة.

يواجه الصوفي جسده، وكذلك المعري. فصوفياً يعدّ الجسد امتداداً للفضاء الاجتماعي الذي يرفضه، ومصدر الغرائز والشرور. ويعني الانقطاع عن المكان انقطاعاً عما يقترن به؛ لذا آثر إتلاف جسده بالعزلة، والامتناع عن أكل اللحوم، واللبن، والعسل.. رغبة في العودة بذاته إلى وضعها الإمكاني السابق. ويعدّ إنهاك الجسد مطلباً صوفياً ملحّاً، "وقتل الجسد فعل متكرر يتخلل الحياة ويلازمها"[1]. ولا يعدّ هذا القتل تغييباً، أو نفياً لحياته. إنه يورث اللذة، ويستمر بالضدين معاً.

المجتمع لدى المعري، والمتصوفة جسد اجتماعي عام، والجسد مكان خاص. وهم يرون أن العقل محدود في المكان الاجتماعي. فدعا المعري إلى انفتاحه، وتطوره بشدة، ورفضه الصوفي. فثمة علاقة تباين في العلاقة بالعقل، فقد رفض المتصوفة قيم المكان، فرفضوا العقل معها، ورفض المعري قيم المكان فرفضها بالعقل. ونستطيع القول إن الثنائية الحادة بين العقل، والقلب تميل لمصلحة الطرف الثاني لدى المتصوفة. فقد دعوا إلى التحرر من الأطر الضيقة له، وتنقيته من الرواسب الاجتماعية. فواجه الصوفي جسده بالإضمار، وعقله بالجنون، وما بين الإضمار والجنون علاقة تشاكل هي الغياب. أما المعري فواجه جسده بالعزلة، والإضمار. وواجه عقله بتأكيده.

---

[1] منصف عبد الحق، الكتابة والتجربة الصوفية، ص481.

الصوفي والمعري لا يقفان في مكان ثابت ، فينتقلان في المكان برحلة في الفضاء الطبيعي ، يريان جمال الذات الإلهية في كل شيء ، وهي رحلة إلى المكان غير المحدد عبر الانتقال في المكان ، وتعني حضوراً في كل مكان. (ريا القطر ، الحمائم ، النسور...) هذا الفضاء الطبيعي رموز ناطقة بلغتها ، تحفل بآيات الجمال. وعلاقته بها تتحول من علاقة تجاوز إلى علاقة تفاعل ، واتحاد خلاف المجتمع الذي رفضه بقيمه. يرحل الصوفي في الطبيعة ، وإليها ، ولا نجد مثيلاً لذلك لدى المعري ، بل نجد تسبيحاً بما لا مزيد عليه.

5ـ التشاكل والتباين على مستوى التعبير

5- 1- تشاكل صوتي وإيقاعي

الإيقاع تشكيل زماني. وتحوي الجملة النثرية موسيقى داخلية تماثل موسيقى البيت الشعري. والإيقاع قادر على تحويل الكلِمة إلى فكرة قائمة في حدّ ذاتها ، فلا تعود الكلمة صورة للفكرة "بل تغدو بواسطة الإيقاع تلك الفكرة"[1].

والإيقاع ظاهرة جلية في الفصول والغايات ؛ إذ كرّر المعري نغمتين : طويلة ، وقصيرة. تناوب الإيقاع بتناوب هاتين النغمتين. ويرتبط هذا الأمر بالقصد الجمالي للمنشئ ، فينجم الجرس الموسيقي عن الاستعمال المفرط للسجع والجناس ، والالتزام بما لا يلزم في سجعه ، وسعيه وراء الغريب من الألفاظ. فكانت النتيجة غنى إيقاعياً مائزاً.

1- "يا مقبسُ ويا مقتبس . إنّ أمرنا لملتبسٌ ، خُلُقٌ دنيانا ضبسٌ ، يضحك ظاهرها والباطن مُعَبِّسٌ ، والتلف عنا لا يحتبسُ ، يغتصبنا ويختبسُ ،

---

[1] ساسين عساف ، الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس ، ص 54.

والحازم الذي لا يأبسُ، يمجِّد الله ويقدّسَ، ويغير طاعته لا ينبسُ، لعلّ الأجلَ يدركهُ من أهل الصفاء."[1]

ويقول في وصف الدينار الذهبي:

2- "أصبحتُ في بيت مدَرٍ لا أملكه، كبيتٍ قريضٍ أستدركهُ، اشتمل عليه النسيان فهو مُهلكُه، أعتمدُ على ذي وجهين: ما عُرِفَ قطّ بالمَين، ثمّ يُحبَس ولا ذنبَ له، ليس حبُسه ظلماً ممّن فعله، بل ذلك قضاءُ الله في المخلوقين. سُجِنَ فهو طول الدهر مستريحٌ لا تلجُ عليه الشمسُ ولا الريحُ."[2]

3- "حبُّ السِّلاء أوقعك في السِّلاء، فاتّق الله، ولا تكُ من الجشعين، فرِحَ الملأ بالكلأ، وحُقّ لهم أن يبتهجوا برزق الله الكريم، جاء اللبأ وذهب الوبأ، فسبحان الله العظيم..."[3]

4- "أيها الباخلُ ضميرَه، الكثير في الدنيا تفكيرُه، دعاك البارقُ وبشيره لما لمع منيرُه، تسأل أين قَطَر صَبيرُه، راقتْكَ روضته وغديرُه، أنا قَبيلُ مثيلك وغريرُه، إن الهَلَكة مصيرُه، فحُقّ له سكبُ العبرات، غاية"[4]

في النماذج السابقة تشاكلٌ في الفاصلة الصوتية بين الجمل يؤدي إلى توازن في البناء، وتعادل في أجزاء الكلام. ويحقق هذا الأمر مسحة جمالية، وإيقاعية

---

(1) الفصول والغايات، ص19 (الضَّبس: السيء، يحتبس: يغتنم، يأبس: مظلم).

(2) المصدر السابق، ص 288- 289.

(3) المصدر السابق، ص 198 (السِّلاء: ما يُسلى من اللحم والشحم والسمن ونحوهما، السُّلاء: الشوك، اللبأ: أول اللبن في النتاج، الوبأ: مثل الوباء).

(4) المصدر السابق، ص 97 (البارق: سحاب ذو برق، الصَّبير: سحاب يكون فيه بياض وسواد، القبيل: الكفيل ومثله الغرير).

للفقرة. لكن وفرة هذا التشاكل (السجع، والجناس، والتوازن بين الجمل) يعيق عملية فهم الفقرة المسرودة بسبب الاعتناء الشديد، والقصدي باللغة. فثمة وقف بين أجزاء العبارة. ويلمّح المعري من خلف حجاب اللغة إلى ما يريد، فيتصرف في إمكانيات اللغة بشخصيته وصوته، ولا يخفي نفسه وراء صوت آخر، أو شخصية أخرى. فتتشاكل فقراته كلها في اختفاء الحوار، وظهور صوت السارد، وجعل نفسه الشخصية المحورية، والصوت الوحيد، والطرف الثابت في هذا النص السردي.

والذي يخفف من ضغط التجريد الذهني، والعناء العقلي الحركة الإيقاعية بين الجمل المتشاكلة والمتباينة. فقد ينفي التشاكلُ التباينَ، وقد يخفي وراءه تبايناً - كما سنرى - فيمتزج الإمتاع الحسي بالكدّ العقلي، وصرامة الفكر بالمتعة الفنية في تعبير يتناوب فيه التشاكل والتباين الإيقاعيان.

للتشاكل الصوتي علاقة بالمجانسة الصوتية في كلمتين. فيربط التشاكل بين التكرار والقصد، والسياق. وهو أمر يضمن تعدداً معنوياً لأي خطاب. (السِّلاء والسُّلاء، الملأ والكلأ، اللبأ والوبأ...) فتتكرر الحروف في الجناس، وتتحقق وظيفة إيقاعية، دلالية بفضل التشاكل الصوتي المترتب عن هذا التكرار. لكن هذا التشاكل يخفي تبايناً دلالياً، فالجناس تكرارُ كلمات بأصوات متشابهة داخل التعبير. فيتفق اللفظان، ويختلف المعنيان. فثمة سيميائية قرب وبعد؛ إذ يؤدي تقارب المخرج إلى تقارب الأصوات، ويبتعد عن التماثل في المعنى. وهو بذلك يختلف عن التكرار الذي يعتمد على تكرار الحروف، والمعاني. الجناس إذن لعب لغوي، له وظيفة كبرى في الخطاب، ويعدُّ هذا اللعب سمة شعرية في الخطاب الأدبي كما أن في تشاكل الجناس توتراً لغوياً، وتبايناً؛ ذلك لأن الكلمة لا تشاكل أختها، وإن ظهر أنهما متماثلتان.

التشاكل في الجمل المتوازية المسجوعة تشاكل صوتي إذن، وفي هذا التشاكل ينتظم الزمن الإيقاعي، فيدعم التشاكل الصوتي إنتاج المعنى، وتأويله. فأساس

هذا التشاكل هو الانتظام الذي يُنتح الزمن الإيقاعي. ونجد في الأمثلة السابقة كثافة صوتية (تشاكلات صوتية متوازية، أو متناظرة، أو متقابلة)

حبّ السِّلاء أوقع في السُّلاء

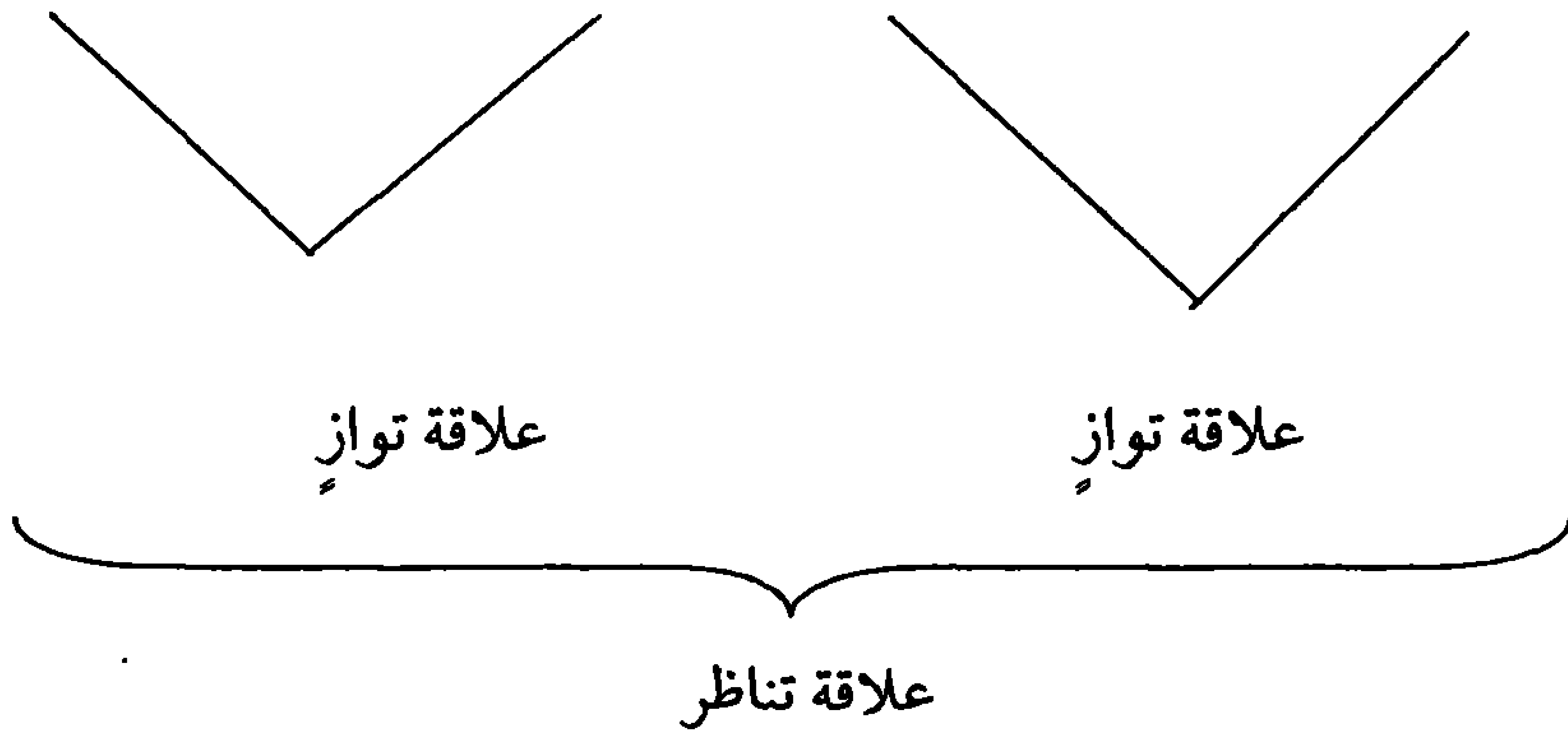
فرحَ الملأ بالكلأ

جاءَ اللبأ وذهب الوبأ

نجد في هذه التشاكلات توازياً إيقاعياً. فلم تعد العلاقة علاقة توالٍ زمني (يا مقبسُ ويا مقتبس، إن أمرنا لملتبس، دنيانا ضبس...) فثمة انعكاس تفاعلي بين الجهات المتشابكة، فينتشر التشاكل، وتبدأ الفقرة بعلاقة تشاكل وتباين بالجناس؛ لتنتهي بالغاية المختلفة.

لا ينتظم النص إذن إيقاع واحد. فثمة إيقاعات ثنائية وثلاثية:

أصبحت في بيت مدر لا أملكه ، كبيت قريض أستدركه.. أعتمد على ذي وجهين ما عُرف قطّ بالمين.



الإيقاع هو حركة التلفظ، وهو خاصية محايثة للوظيفة اللغوية، وكامنة فيها، ويمكن القول إن كلَّ إيقاع ذاتيّ، وليس كلُّ ذاتيّ إيقاعاً، فالإيقاع الذاتي قد يتحول إلى إيقاع ثقافة، أو إيقاع عصر، فيغدو صورة نموذجية. الإيقاع هو صوت المبدع في الخطاب، واللغة تسكن الإنسان كما يرى هايدغر "

M.Hridegger"[1] وتتكلم فينا. وفي الحقيقة هي تسكن فينا بقدر ما نسكن فيها، ولغة المعري بتشاكلاتها، وتبايناتها المتقاطعة، والمتقابلة، والمتوازية حملت الحافز لديه.

يرى د. مصطفى ناصف[2] في مناقشته قضية الجناس في الفصول والغايات لدى المعري أنه ينبغي أن نستوعب كلمات أبي العلاء استيعاباً أعمق. فأبو العلاء من خلال الجناس يجعل التعادل الصوتي لكلمتين دخيلاً عليهما، ويرمز بهذا الاشتباك إلى أسلوب من أساليب الأساطير. المهم أن أبا العلاء يرمي المسحور بالكلمات. ولعله قد أقبل على هذا الجناس تحذيراً من فتنة الأدب الأدباء، وغير الأدباء.

لا يمكن أن نذهب مع د. ناصف إلى أنه حذر من فتنة الأدب. فقد أراد التفرد، والإبداع. ويقوم الجناس على إدهاش نتيجة التشاكل الصوتي، والتباين المعنوي. وكلما تباعدت المسافة بين المعنيين كان الإدهاش أقوى. كما أن المعري قد سعى إلى غاية تعليمية، ولم يكن الاشتباك الصوتي نظير علامات أُخَر لديه.

أما في هدير الحرف الواحد في الفقرة الواحدة فنجد تكراراً في الإيقاع يختلف عن التشاكل في اللغة مع أن المادة واحدة : (المثال4) (ضميره، تفكيره، بشيره، منيره، صبره، غديره، غريره..) ففي كل منهما يتجلى الإيقاع المتشاكل، واللعب على المعنى اللغوي. ويحكم هذا الأمر قانون التناسب من جهة الصيغة، فهدير الراء تشاكل إيقاعي يشكّل إيقاعاً خاصاً، يضاف إلى بقية العناصر.

أضاف المعري للنثر في هذا الكتاب تشاكلاً وتبايناً إيقاعيين. وهو امتداد للزوميات. حاول أن يأتي فيه بما لم يأت به في الشعر. فهو امتداد نثري لما هو شعري، فقد بنى اللزوميات على الديوان، فالفصل (فصل الباء....)،

---

[1] محمد مصطفى العريصة، الترجمة والهرمنيوطيقا، ص 19، 24.

[2] مصطفى ناصف، محاورات مع النثر العربي، ص 217.

فالقصيدة، فالبيت الذي ينتهي بقافية تشده إلى القصيدة، والفصل، والديوان. والفصول والغايات مقسّم إلى فصول، ففقرات، فسجعات، فغايات. تنتهي كل فقرة إلى غاية تنتهي بحرف هجائي مسبوق بألف، ومجموع الفقرات هو الذي يكوّن الفصل.

لم يلتزم المعري السجع، والجناس، والتوازن في كل المواضع "**إنّ اليوم ائتلفَ من السّاع، والشهر اجتمع من الأيام، والسنة من الشهور، والعمر يُستكمل بالسنين، الرجل مع الرجل عصبة، والشعرة مع الشعرة ذؤابة، والحجر فوق الحجر جدار، والنخلة إلى النخلة حائش، والصّيحانية إلى الصّيحانية صاعٌ، وإلى الخالق مفزعٌ القوم الأُرَباء. غاية**"[1]

التشاكل اللفظي في الفصول والغايات يؤدي إلى تباين معنوي، فثمة علاقة دلالية بين الموضوع، والمحمول في التباين.

كما تتشاكل الفقرات كلّها بتناوب إيقاع الخبر، والإنشاء؛ لأن الغاية الوعظية حاضرة، ويناسبها فعل الأمر. وإيقاع الخبر الساكن، الرتيب يتباين مع إيقاع الإنشاء المتحفز، المتوثب الذي يضفي حركة على الفقرة. فالتشاكل الظاهري يخفي وراءه تبايناً معنوياً. أما الغايات فجميعها تحكمها علاقة التشاكل في الأسلوب الخبري.

5- 2- تشاكل وتباين دلاليان

ينتج هذا التشاكل/ التباين من الكثافة البلاغية، فإذا بالتشاكل الدلالي ينجم عن التشاكل الصوتي، والقاعدة المخالفة صحيحة. فثمة علاقة تفاعلية بين الصوت والدلالة. فكلّ تشاكل يمثل تراكباً لوحدة على أخرى بواسطة التقابل،

---

[1] الفصول والغايات، ص 5 (الساع: جمع ساعة، الحائش: جماعة النخل، الصيحانية: الثمرة نسبة إلى صيحان اسم كبش كان قد رُبط إلى نخلة بالمدينة، فأثمرت تمراً، فنسب إليه).

أو التماثل. ويمكن أن نرى تشاكلاً في تقطيع الجمل، وطولها، ونواتها المعنوية. فإذا بالتشاكل يحيل على الوحدات الدلالية، وإذا بالتشاكل الذي ينجم عن الزمن الإيقاعي يحيل على تشاكل دلالي.

لغة النثر لغة إخبار، ولغة الشعر لغة تصوير وإيحاء، ويمكن أن نرى في الشعر نثراً إذا كان نظماً ، كما يمكن أن نرى في النثر شعراً إذا كان مشبعاً بالصور، مثقلاً بالرؤى الشفيفة، محملاً بألفاظ ذات طاقة انفعالية.

ويعدّ الانزياح سمة شعرية موجودة بوفرة في الفصول والغايات. فيحدُث أن يتشاكل التعبير النثري، والتعبير الشعري في وفرة انزياحاته، وكناياته، وتشبيهاته. ونستطيع في العبارة الاستعارية مثلاً (الانزياح الدلالي) بالتأويل الانتقال من التنافر الدلالي (اللاتشاكل) أو الانزياح إلى انسجام المعنى (التشاكل). فالتباين الظاهري في الاستعارة – خلاف الجناس- يقود إلى تشاكل داخلي. والتباين الحاصل في الانزياح ينجم عن التوتر بين بؤرة المجاز، وما يحيط بها. ومع أن التباين يطفو على السطح في الاستعارة تبقى علاقة المشابهة هي العلاقة الجوهرية. فقد حدّد الجرجاني[1] العلاقة بين حدّي الاستعارة التي تجمع بالخيال بين المختلفات، وتوحّد المتنافرات بأنها علاقة اشتراك في جنس الصفة، أو اشتراك في الحكم، والمقتضى.

يعني استنتاج الجرجاني أن اللاتشاكل مهيمن. لكن للغة وسائلها الخاصة التي تضمن من خلالها الصلات. فثمة وسائط نجدها في أدوات التشبيه المعروفة، وثمة وسيطة استعارية أو كنائية تفسح المجال؛ لتقرأ العبارة بأكثر من تشاكل:

1- **"أمطِرْ مولاي رزقك عليّ وقد فعلتَ، حسبي ما قاتَ، ويلغ الميقات، إن أقمتُ، فالكفاية، وإن نقمْت، وإن سافرتُ فالراحلة والزاد، ولا أُزادُ، وما أصنعُ بنعمٍ كُباب. غاية"[2]**

[1] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، ص 78.

[2] الفصول والغايات، ص45 (النعم الكباب: الإبل الكثيرة).

2- "ما آمل وقد فقدتُ أبويَّ ، وأُخذَت الشبيبةُ من يديَّ، ومشيتُ إلى الأجل على قدميَّ، حتى كدتُ أطؤه بأخمصيَّ، ووقع كلّ الأيام عليَّ ، ونظرت عينُ المنيةِ إليَّ، آن اشتعال الوضح بمفرقيَّ، وأنا لا أفارقُ العيَّ، وأصبحُ أخا السلامة الحيَّ، وأعلمُ أن المُلحَدَ آخرُ منزليَّ، وأن جسدي مزايلٌ للحوباء . غاية"[1]

3- "... لو كان رجلاً لكان ناصحَ الحبيب، قلما خشي من العيب، سبَّح ربَّه مذ خُلقَ، لا عقل له ولا ألقَ، لكن يَلصُفُ ويأتلقُ..."[2]

4- "من نور إلهنا خُلقَت الأنوارُ، ألا تُبينُ اللَّمح بأعلى السَّفْح ، أوقدْ لقيل، والريحُ بليلٌ بلَيلِ كسنان السّمراء، للمصطفاة، تشبُّها سمراءُ، كأنها قناةٌ تسعدُها على ذلك فتياتٌ، سبَّح شرارُها والجمراتُ، ودواخنُها ذاتُ السّوراتِ ، بل راكبةُ شناخيبَ ، كأنها أعقابُ اليعاقيب ، لاحت للمعارف كأعراف العتارف..."[3]

بعدّ الانزياح خاصية شعرية، اعتاد خرق القواعد من جهة، والثورة عليها من جهة أخرى. وتتولد مسافة توتر بين البنية السطحية، والبنية العميقة في الصورة الاستعارية، أو الكنائية (ناصح الحبيب، مشيت إلى الأجل، نظرت عين المنية إلي، أمطر مولاي رزقك).

---

[1] المصدر السابق، ص2.

[2] المصدر السابق، ص 288- 289 (يتكلم على الدينار، ناصح الحبيب كناية عن الصدر لأن الحبيب يكون عليه وقريباً منه، ألق : جُنَّ، يَلصُفُ: يلمعُ).

[3] المصدر السابق، ص 64 (اللمح: كاللمع، البليل: الريح الباردة ، السّورة: الارتفاع والوثوب، السفح: عرض الجبل، سنان السمراء : حدّ القناة، الشناخيب: رؤوس الجبال، الأعقاب: الطيوريعقب بعضها بعضاً، جمع عاقبة، اليعاقيب: جمع يعقوب وهو ذكر الحجل، العتارف: جمع عترف ، وهو الديك).

أما في التشبيه (كأنها قناة، كأنها أعقاب اليعاقيب...) فنجد علاقة تشاكل التباين؛ إذ يلتقي طرفان متناقضان يتشاكلان في الدلالة. فخاصيّة المشبه به تحوّل المشبه إلى تآلف مع الحال في علاقة المشبه بالمشبه به. تشاكل تركيبي وتشاكل دلالي. أما في الكناية (لو كان رجلاً لكان ناصح الحبيب) فثمة معنى ظاهر للغة، يتشاكل مع المعنى غير الظاهر. ولعلّ استخدامه الحدث الماضوي جعله أكثر تأثيراً، وسرمدية.

يقوم السياق النصي الكنائي - إذن - على التشاكل والتباين؛ إذ يتم التحول من الدال إلى المدلول الإيحائي العميق، فتتشكل الدلالة بالترابط التماسي بين الدوال في السياق النصي القائم على التشاكل والتباين فيما بينها. ففي قوله لو كان رجلاً لكان ناصح الحبيب امتناع، ونفي يتشاكلان دلالياً على المستوى العميق. وهو يستخدم الكناية استخداماً أيقونياً، يكسب الدلالات مدلولات جديدة منطلقة من فضاء دلالي واسع، متحررة من قيد التمركز. ولعل اهتمامه الشديد بالسجع قد قاده إلى كناية جديدة.

أما الانزياح فيعدّ مخرجاً تفرضه الحاجة الشعرية. فهو تحوّل دلالي يأتي استجابة لمقتضيات التحول البنائي. فتأتي الصور المنزاحة حافلة بالتشاكل مع اللغة الشعرية، إذ تمثل لغة الشعر عبوراً من المعاني الإشارية إلى المعاني الإيحائية بما تنطوي عليه من تحول دلالي، فيتوازى الخطاب والمعنى، ويحمل كل عنصر لغوي من الخطاب شيئاً من المعنى، ويمتد في البنيتين السردية والإيقاعية، فيكون التشاكلان: المعنوي والشكلي اللذان تنسجهما لغة الشعر، ولغة السرد، والإيقاع. فليس الخطاب "تعبيراً وفياً عن عالم عادي، ولكنه تعبير غير عادي عن عالم عادي".[1]

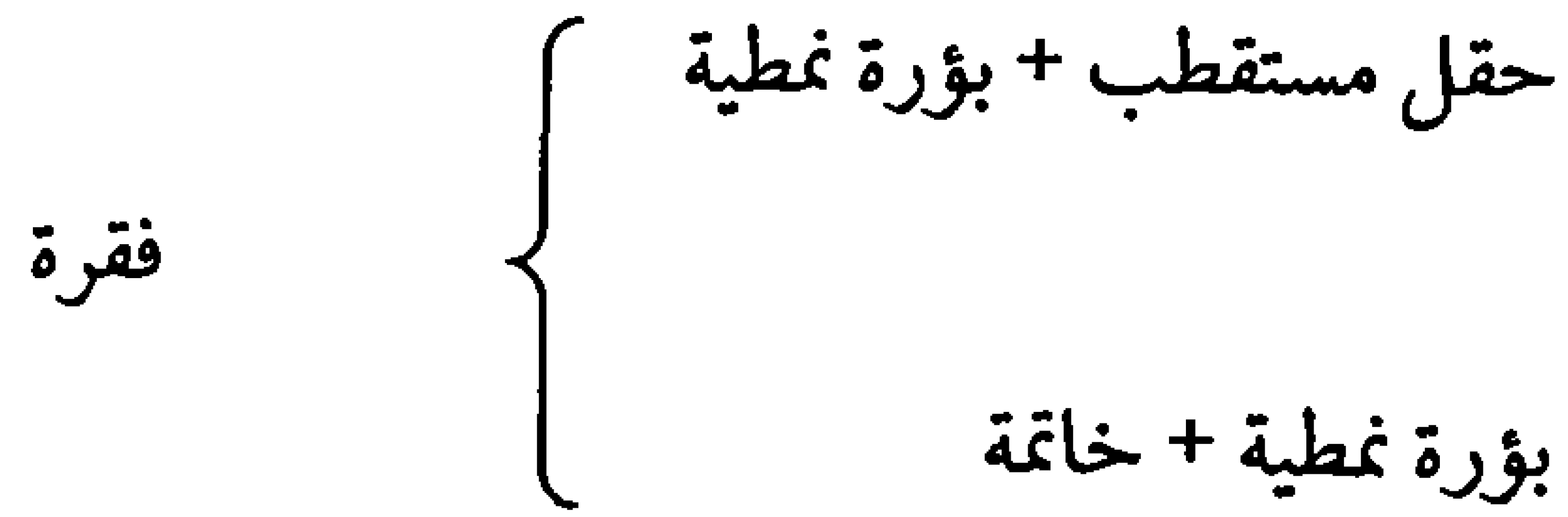
---

[1] جان كوهن، بناء لغة الشعر، ص 137.

وبذلك نجد أن المعايير التي تحكم الصورة الانزياحية هي معايير تضاد، وتناقض. فتناوب الملفوظات بحسب برنامج توزيعي هو البرنامج السردي الذي تحدده طبيعة الخطاب، وتحكمها علاقة تشاكل دلالي، وتباين تركيبي.

يؤدي التشاكل الدلالي إلى وجود استقطاب دلالي تصير به المعاني الموجودة في الفقرة بؤرة دلالية نمطية تظهر في أول الفقرة، ووسطها، ونهايتها، فتتجه إليها معاني النص المستقطب كلّه، وتشغل البناء، وقد تختفي؛ لتعود من جديد، فيتلوها بناء مستقطب جديد، أو خاتمة، فإذا ببداية الفقرة تشاكل نهايتها. فالفقرة وحدة متكاملة مفتوحة من داخلها؛ لأنها متصلة بمركزها الواحد استقطاباً، وبمحيطها انتشاراً.

ويمكن أن نمثل للتشاكل الدلالي على مستوى البؤرة النمطية بالشكل الآتي:



البؤرة النمطية حاضرة بقوة في كل فقرة. وربما وجدنا تشاكلاً مع القصيدة حين امتد بالبؤرة النمطية. فهي تتكامل مع الخاتمة، فتتشاكل مع بناء القصيدة مكتملة العناصر. وقد جعل هذه البؤر النمطية مختلفة عما أتى به شعرياً في بعض موضوعاتها. ربما لأنه وجد في المعاني الشعرية ضيقاً دلالياً؛ لذا استعان بقدراته الشعرية، والسردية اللغوية. فكان هذا الكتاب/ الديوان في الآن نفسه؛ لتنوع الحقول الدلالية التي استخدمها، وتنوع الصور والأخيلة، فجمع بين خطابين: فكري هادف، وشعري نثري نقدي. وهي ثنائية لم نجدها قد تكررت في شعر سابقيه، أو معاصريه، أو لاحقيه.

5- 3- تشاكل وتباين بصريان

تعمّد أبو العلاء أن يقوّي شبه الفصول والغايات بالشعر إذ قارب نهايات الفصول والغايات بنهايات الشعر، ولتكن اللزوميات. فقصد الشبه بالهيكل المعروف للقصيدة التقليدية، فتحمل اللزوميات خاتمة دلالية، لها حكم قيمة ما، قد يكون تحذيراً، أو نصحاً، أو استغفاراً... وقد أتى بهذه الفكرة في بداية الفقرة في الفصول والغايات، ووسطها، وخاتمتها. كما نجد التصريع واضحاً خلافاً للزوميات التي أتت في جلّها غير مصرّعة.

جعل المعري البصر ركناً مهماً في علاقات التشاكل والتباين مع الشعر لغة، ومعنىً، وشكلاً. ويمكن أن نصف هذا الكتاب بأنه ديوان؛ لتنوع الحقول الدلالية التي استخدمها. وإذا كان الشعر كلاماً موزوناً مقفّى فهذا يعني أن له عدداً إيقاعياً، كلّ قول منه مؤتلف مع الأقوال الإيقاعية الأخر. فثمة نسب متساوية، وهندسة واضحة في توزيع هذه النسب. وينجم عن ذلك تشاكل صوتي، وتشاكل بصري.

الفصول والغايات إذن شعر نثري بصري. فثمة شكل هندسي. وقد عرف العرب الأشكال البصرية للشعر. فثمة الشعر المسمّط، والمشجّر، والمثلث، والمربع.. وكلها تندرج تحت مصطلح هندسي له علاقة بالمنطق البصري.

والأدب البصري هو الأدب الذي يفعِّل حاسة البصر، وهو أدب مكتوب على وفق نظام محدد يضيف جديداً إلى المعنى، وحين يتعطل هذا الشكل بتعطيل حاسة البصر يفقد النص شيئاً يشعر به المتلقي.

ونجد أن نثر المعري في هذا الكتاب يتشاكل مع الشعر المسمَّط ، وهو "أن تأتي بأجزاء البيت أو بعضها على سجع واحد مخالف للقافية حتى يكون تسميط العقد والأجزاء المسجوعة بمنزلة الحب المجتمع فيه"[1] أو هو "قصيدة عربية تتألف

---

[1] انظر: بدر الدين بن مالك بن الناظم، المصباح في المعاني والبيان والبديع، ص170.

من مقاطع وأدوار، وكل مقطع أو دور يتألف من أربعة أسطر أو أكثر متفقة في القافية، ماعدا الشطر الأخير، فإنه يستقل بقافيته المختلفة، مع اتحاده فيها مع الشطور الأخيرة الأخرى في جميع المقاطع والأدوار"[1]

1- "كن لله محاذراً، ولمن بخل عليك عاذراً ، وللفسقة نافياً جاذراً، وفي طاعة ربك ناذراً، واستأنس بذكره في الدجرات. غاية"[2]

2- "أنت أيها الإنسان أغرّ من الظبي المقمر، لست بالعامر ولا المعتمر، ولا في الصالحات بالمؤتمر، أحسبت الخير ليس بمثمر، بلى! إن للخير ثمرة لذّت في المطعم، وتضوعت لمن تنسّم، وحسنت في المنظر والمتوسّم، وجاوزت الحدّ في العظم، وبقيت بقاء السّلم، فما ظنك بثمرة هذي صفتها ، لا يمكن السارقة كفتها، ولا تذوي في الوَقدَةِ نضرتها، وقد أمنت أجيجَ القيظِ، وصنابر الشتاء غاية"[3]

يظهر البعد البصري في التشاكل مع الشعر المسمّط في تشكيل النصّين في صورة السّمط (القلادة)

كن لله محاذراً ولمن بخل عليك عاذراً
وللفسقة نافياً جاذراً وفي طاعة ربك ناذراً
واستأنس بذكره في الدجرات

أنت أيها الإنسان أغرّ من الظبي لست بالعامر ولا المعتمر
ولا في الصالحات بالمؤتمر أحسبت الخير ليس بمثمر
إن للخير ثمرة لذّت في المطعم وتضوعت لمن تنسّم

---

(1) السيوطي، شرح عقود الجمان في علم المعاني والبيان، ص 153.
(2) الفصول والغايات، ص 94.
(3) الفصول والغايات، ص 6.

وحـــسنت في المنظـــر والمتوسَّـــم وجـــاوزت الحـــدّ في العظـــم

فمـا ظنـك بثمـرةٍ هـذي صـفتها لا يمكـــن للــــسارقة كفتهـــا

ولا تـــذوي في الوقـــدة نـــضرتها وقـد أمنـت أجـيج القـيظ وصـابر

يوحي المنطق البصري لدى المعري في كتابه بالغاية من الفصول والغايات، ويشكل المعنى الإضافي غير المصرّح به في الكتاب. هذا مع إدراكنا الفرق بين الإيقاع الناجم عن الوزن، والإيقاع الناجم عن انتظام بنى النص.

وتشاكلَ نثر المعري مع الشعر البصري يؤكد رغبته في استعراض قدرته اللغوية من جهة، ورغبته في تفعيل حاسة البصر بشكل رئيس. والمعري بصنيعه هذا يجعل المتلقي أسيراً له؛ لأنه يحاصره بوجهة نظره، ولا يريده أن يتحرر منها. ويعد المنطق البصري زاوية إبداعية خالصة، تفعّل عدة حواس في الوقت نفسه، وتضفي على النص حركة، وتدفع عنه الثبات. وتجتمع البنيات الصغرى؛ لتشكل قصيدة تتألف من صدر، وعَجُز. وما إن تنتهي بنية حتى تظهر بنية جديدة، وقد يتكرر العجز من دون صدر، وقد تكون الحال مخالفة، فثمة نظام من التكرار الإيقاعي يدفع المتلقي إلى توقع القافية، وثمة قوافٍ جديدة توصل إلى خيبة التوقع. لكن هذا التشاكل مع الشعر البصري ليس تاماً؛ إذ يتباين هذا الإيقاع، فلا ينتظم، وقد تتكرر البنى، ويغيب الإيقاع، فيغيب التشاكل لمصلحة التباين.

الفقرة إذن تُشاكل البيت الشعري، والغاية تُشاكل القافية. فالفصل في اللزوميات أبيات يجمعها رويّ واحد مع الحرف اللازم قبله، وفي الفصول والغايات لا يوجد هذا التقسيم. فالفصل يجمع فقرات مرتبطة بحرف واحد هو الغاية التي تشاكل القافية. والفقرة متماسكة مترابطة، وطولها دليل على ترابطها، وتردّ الغايات بعضها على بعضٍ كما يرد العجز على الصدر في الشعر، وثمة إيقاع نغمي خاص داخل الفقرة، وإيقاع نغمي عام يجمع الفصل كله، وثمة غايات صغرى بالسجعات المنتهية بالحرف نفسه، وغاية كبرى تتشاكل مع الشعر.

6ـخاتمة

يقدم هذا الكتاب سؤالاً عن جنسه، فإذا كان نثراً فأي نثر هو ؟ إنه نثر يحمل الكثير من ملامح الشعر. وقد قصد المعري أن يأتي فيه بقمة التعقيد، من غير إطار زماني فهي نصوص مطلقة في زمانها، تتراوح المعاني فيها بين التباين التام، والتشاكل التام، والتباين النسبي، والتشاكل النسبي. ويمكن أن نخرج بالنتائج التالية :

1- يعد مصطلح التشاكل والتباين وسيلة لفهم مقاصد المبدع الظاهرة المضمرة. والتباين هو الذي يمنح التشاكل دلالته. وتشاكلات كلّ نص لا توجد إلا فيه بحكم جمالية نسجه، ومجازية استعمالاته، وانزياح لغته، وإيقاعه النغمي.

2- نجح المعري في وضع الدلالة ضمن مقصدية تمجيد الله بوساطة التشاكل والتباين ضمن مستويات متعددة لثنائية التشاكل والتباين : تركيبية، وصوتية، ودلالية...

3- تميل نصوص الكتاب لمصلحة التشاكل في المستوى التركيبي، والتباين في المستوى الدلالي.

4- ثمة تشاكل وتباين في الفصول والغايات، وثمة ما يمكن تسميته بتشاكل التباين.

ـ المصادر والمراجع

- إيكو، أمبرتو، القارئ النموذجي، ترجمة أحمد بو حسن، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي ، الرباط: منشورات اتحاد كتاب المغرب، سلسلة ملفات ، مطبعة المعارف الجديدة، ط: 1، 1992
- ابن بحر، عمرو "الجاحظ"، رسائل الجاحظ على هامش كتاب الكامل للمبرد، مصر: طبع الطوبي، ط: 1، د.ت
- بوخاتم، مولاي علي، مصطلحات النقد العربي السيمياءوي (الإشكالية والأصول والامتداد)، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، 2005
- التوحيدي، أبو حيان، الإمتاع والمؤانسة، تحقيق: أحمد أمين وأحمد الزين، القاهرة: لجنة التأليف والترجمة والنشر، 1939- 1942
- الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة في علم البيان، بيروت: دار المعرفة، 1978
- ابن الجوزي، تعريف القدماء بأبي العلاء، جمع وتحقيق: مصطفى السقا وآخرين، القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر، 1965
- جينيت، جيرار، طروس: الأدب على الأدب، ضمن كتاب آفاق التناصية- المفهوم والمنظور، ترجمة وتقديم: د. محمد خير بقاعي، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998
- حسين، د. طه، تجديد ذكرى أبي العلاء، مصر: دار المعارف، ط: 2، 1951.
- حسين، د. طه، مع أبي العلاء في سجنه (ضمن الأعمال الكاملة) ، بيروت: دار الكتاب اللبناني ، د.ت.
- الحموي، ياقوت، معجم الأدباء، القاهرة: دار المأمون ، ط: 1، 1938
- زيتوني ، لطفي، معجم مصطلحات نقد الرواية ، دار النهار للنشر، ط: 1، 2001

- السيوطي، شرح عقود الجمان في علم المعاني والبيان، مصر: مطبعة دار إحياء الكتب العربية، د.ت
- ضيف، د. شوقي، الفن ومذاهبه في النثر العربي، مصر: دار المعارف، القاهرة. 1960
- عبد الحق، منصف، الكتابة والتجربة الصوفية، الرباط: مطبعة عكاظ، 1988
- العريصة، محمد مصطفى، الترجمة والهرمنيوطيقا، مجلة فكر ونقد، عدد 6، فبراير، 1998
- عساف، ساسين ، الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس، حلب: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، دار مكتبة سومر، ط: 1، د.ت
- كوهن، جان، بناء لغة الشعر، ترجمة أحمد درويش، القاهرة: مكتبة الزهراء، د.ت.
- مرتاض، عبد الملك، التحليل السيميائي للخطاب الشعري، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2005 .
- مرتاض، عبد الملك، شعرية القصيدة، قصيدة القراءة- تحليل مركب لقصيدة أشجان يمانية، بيروت: دار المنتحب العربي، ط: 1، 1991.
- مرتاض، عبد الملك، مقامات السيوطي، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1996.
- المعري، أبو العلاء، شروح سقط الزند، القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر، 1945.
- المعري ، أبو العلاء، الفصول والغايات في تمجيد الله والمواعظ، ضبطه وفسّر غريبه: محمود حسن زناتي، مراجعة: لجنة إحياء التراث العربي، بيروت: دار الآفاق الجديدة، د.ت.
- المعري، أبو العلاء : د. ت اللزوميات، مصر: دار المعارف، د.ت.
- مفتاح، د.محمد، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المغرب ولبنان: المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط: 3، 1992

- المنذري، عمر بن مسعود بن ساعد، كشف الأسرار المخنية في علم الأجرام السماوية والرقوم الحرفية، عُمان: مخطوط منشور بمجلة نزوى الثقافية ، العدد الأول، 1994
- ناصف، مصطفى، محاورات مع النثر العربي، الكويت: عالم المعرفة، عدد 218، فبراير، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1997 .
- ابن الناظم، بدر الدين بن مالك، المصباح في المعاني والبيان والبديع، مصر: مكتبة الآداب، 1989

المراجع الأجنبية

-Dictionnaire de la linguistique, J.Dubóis et autre, Larousse, Paris, 1973
- Semiotique, Dictionnaire raisonne de la theorie du language, A,J, Greimas, et J, Courtes, Hashette, Paris, 1980
-Semantique structurale, Greimas. ,A .j, Larousse, Paris,1966

الفصل الثاني

التشاكل والتباين في حكاية الوليد بن يزيد ويزيد بن الوليد بن عبد الملك

1ـ حد الحكاية

انطلاقاً من مقولة فولتير: "قبل أن تتحدث معي حدّد مصطلحاتك"(1) ينبغي تحديد مصطلح الحكاية ؛ إذ تعدُّ الحكاية طريقة سردية للتعبير عن فكرة ما ، ولقول ما يتصل بهذه الفكرة. فهي ذات هدف حجاجي. ثمة نسق ينتظمها ، ومنهجية في عرضها. فلا تخضع الحكاية لخطة ثابتة ، ويحاول صاحبها أن يوجد الشكل الفني المناسب للتعبير عن فكرته ، أو موقفه.

وربما يكون في عدم خضوع الحكاية لقانون أجناسي بعينه- بسبب اختلاف الأشكال الفنية التي تقدم بها – عنصر قوة فيها ؛ إذ تدخل في علاقات تشاكل ، وتباين مختلفة.

وتشترك الحكايات في جملة صفات منها : التكثيف والقصر ، والنثر الفني ، والإقناع والأسلوب الحجاجي. وللسردية علاقة بالتخييل. وثمة فرق بين التخييلي ، والواقعي. فلا يوجد تخييل خالص ، أو تاريخ دقيق في الحكاية. ويمكن

(1) إبراهيم إبراش: حول حدود استحضار المقدس في الأمور الدنيوية ، عدد 180 ، ص5.

أن نعدّ التخييل في الحكاية دليلاً على علاقة جديدة بالحقيقة المرتبطة بالزمان، والمكان، والسارد. وبمعنى آخر إن التخييل في الحكاية يندرج ضمن الرؤيا، أو ما يرغب السارد في تحقيقه من وراء سرد الحكاية. في حين يندرج الواقعي ضمن الرؤية التي يرصد من خلالها ما يراه بطريقته الخاصة. فلا وجود – على وفق هذا الكلام– لحكاية سردية تخيلية، ولا لحكاية فكرية خالصة تتجاوز البعد السردي التخيلي.

وقد شاع مصطلح السرد مع مصطلح الحكي. وفي السرد ملفوظ، ومضمون سردي، وحدث. وقد حدّد جيرار جينيت "G. Genette" ثلاثة مظاهر للسرد هي: [1]

"– الحكاية: وتطلق على المفهوم السردي، أي المدلول، والقصة: وتطلق على النص السردي، أي الدال، والقصّ: ويطلق على العملية المنتجة ذاتها، ومن ثم على مجموعة المواقف المتخيلة المنتجة للنص السردي".

ويتداخل مصطلح الحكي مع السارد والمسرود والسرديات، ويعد مكوناً من مكونات بنية السرد. وثمة متن حكائي، ومبنى حكائي يتشاكلان مع ثنائية القصة والحبكة، ويدخلان معاً في علاقات تشاكل وتباين على مستوى اللغة الظاهرة واللغة الثانية، وعلى مستوى التعبير والمعنى في هذه الحكاية إذن مسار حكائي، وبنية، وصيغة سردية، فالسرد "عنصر من عناصر الحكي".[2]

2ـ الدال والمدلول والخطاب في الحكاية

يهدف السيميائيون إلى التقاط المعنى، أو الدلالة (المدلول). فقد ألغوا الدال (التعبير) من دائرة اهتمامهم، وحصروا موضوع بحثهم في السردية، ووضحوا

---

[1] د. صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص384

[2] انظر: سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص 37، 47.

أهميــة الــدلالات، وحــضورها الــدائم في البنــى الــسردية. فالمهمــة الأساســية للــسرديات - في التحليـل الـسيميائي – هـي "تحليـل المحتـوى بـصفة عامـة".[1] فالحكاية هي المحتوى أو سلسلة الأحداث، أما الخطاب فهو طريقة التعبير التي يقدَّم هذا المحتوى من خلالها. وبذلك يمكن أن يُقَدَّم محتوى واحد من خلال خطابات مختلفة الخصوصية.

وقـد توسـعت دراسـة الـسرديات؛ لتـشمل المادة الحكائيـة بالإضـافة إلى الخطاب. فالحكاية متتالية من الأحداث المحكية تشتمل على موضوع لا يفهم بالفواعل الثابتين في الحكاية فقط، بل بفضاء الحكاية، كما تشتمل على تغيرات طارئة تدخل موضوع الحكاية. ويمكن أن نرى هذا النص حكاية؛ لأنها تثير حدثاً، وتفترض أشخاصاً يفعلونه. وهي خطاب سردي ينتجه سارد. فالسرد فعل لا متناهي الحدود، يشمل مختلف الخطابات الأدبية، وغير الأدبية.

3ـ نص الحكاية:[2]

" ومما تخيرته من سلوان المطاع لابن ظفر أن الوليد بن يزيد لما بلغه أن ابن عمه يزيد بن الوليد بن عبد الملك قد شرّد عنه القلوب، واستجاش عليه أهل اليمن، ونازعه في ملكه احتجب عن سمّاره، ودعا في بعض الليالي خادماً، فقال له: انطلق مُنَكَّراً حتى تقف ببعض الطرق، وتأمل من يمرّ بك من الناس، فإذا رأيت كهلاً رثّ الهيئة يمشي مشياً هويناً وهو مطرقٌ فسلّم عليه، وقل له في أذنه: أمير المؤمنين يدعوك، فإن أسرع في الإجابة فائتني به، وإن استراب فدعه... فانطلق الخادم، فأتاه برجل على الشرط، فلما دخل الرجل على الوليد

---

[1] سعيد يقطين: قال الراوي، البنية الحكائية في السيرة الشعبية، بيروت، ص 14.

[2] ابن ظفر الصقلّي: سلوان المطاع في عدوان الأتباع، ص 293- 303

- ابن حجة الحَمَويّ: ثمرات الأوراق في المحاضرات، ص139 وما بعدها

حيّاه بتحية الخلافة، فأمره الوليد بالجلوس والدنو منه، وصبر إلى أن ذهب روعه، وسكن جأشه، ثم أقبل عليه، فقال له: أتحسن المسامرة للخلفاء، فقال: نعم يا أمير المؤمنين. فقال الوليد: إن كنت تحسنها فأخبرنا ما هي؟ فقال: يا أمير المؤمنين المسامرة إخبارٌ لمنصتٍ وإنصاتٌ لمخبر ومفاوضةٌ فيما يعجب ويليق، فقال الوليد: أحسنت لا أزيدك امتحاناً، فقل أسمع لقولك، فقال الكهل: نعم يا أمير المؤمنين ولكن المسامرة صنفان لا ثالث لهما أحدهما الإخبار بما يوافق خبراً مسموعاً، والثاني الإخبار بما يوافق غرضاً من أغراض صاحب المجلس، وإني لم أسمع بحضرة أمير المؤمنين طريقة فأنحو نحوها، وألتزم أسلوبها، فقال الوليد صدقت، فقال الوليد... قد بلغنا أن رجلاً من رعيتنا سعى في ضرر ملكنا، فأثر سعيه، وشقّ ذلك علينا، فهل سمعت بذلك. فقال الكهل نعم يا أمير المؤمنين، فقال له الوليد: قل الآن على حسب ما سمعت وعلى ما ترى من التدبير، فقال يا أمير المؤمنين بلغني عن أمير المؤمنين عبد الملك بن مروان أنه لما ندب الناس لقتال ابن الزبير، وخرج بهم موجهاً إلى مكة استصحب عمرو بن سعيد العاص وكان عمرو قد انطوى على فساد نية، وخبث طوية... فاستأذن أمير المؤمنين في العودة إلى دمشق... فاستولى على دمشق، ودعا الناس إلى خلع عبد الملك....

فسار عبد الملك حتى انتهى إلى شيخ ضعيف البدن، سيء الحال وهو يجمع سمّاقاً، فسلم عليه عبد الملك، وآنسه بحديثه، وقال له: إن الأمير الذي أنت قاصده قد انحلت عُرا ملكه، والسلطان في اضطراب الأمور كالبحر إذا هاج، فقال عبد الملك: أيها الشيخ قد قوي علي جذب نفسي إلى صحبة ذلك الأمير فهل لك أن ترشدني إلى رأي أتفق به عنده فلعله يكون سبب قربي منه... فقال الشيخ... إذا قصدت هذا الأمير، وانتظمت في سلكه انظر في أمره فإن رأيته قد أصرّ على قصده ابن الزبير فاعلم أنه مخذول.. وإن رأيته رجع من حيث جاء فارج له النصر... إذا قصد ابن الزبير كان في صورة الظالم؛ لأن ابن الزبير لم

يطعه طاعة قط ولا وثب على ملكه، فإذا قصد ابن سعيد كان في صورة المظلوم؛ لأنه نكث بيعه، وخان أمانته وسأضرب لك مثلاً يشفي النفس، ويزيل اللبس زعموا أن ثعلباً يسمى ظالماً وكان له حجر يأوي إليه... فاستوطنته حية.. فرحب به مفوّض ، وأدخله إلى حجره .. وقال لظالم: بت الليلة عندي.. فعمد ظالم إلى إحدى زمّتي حطب ثم جرها إلى باب مسكن مفوّض؛ ليسد الباب على مفوّض. ثم إن مفوضاً لم يجد ظالماً فوضع القبس بالقرب من الحطب، فاحترق ظالم داخل الحجر، فقال: هذا الباحث عن ظلفه بيده...".

4 ـ التشاكل والتباين على مستوى الخبر والحكاية

أغلب شخصيات هذه الحكاية شخصيات حقيقية، وأحداثها مرتبطة بالواقع. فقد كان القضاء على الوليد حقيقياً. وقد أدخلت شخصيات متخيلة إلى الحكاية؛ لتبدو أكثر إقناعاً. وربما نستطيع القول إن واقعية ملامح الحكاية تُشاكلُ السند الذي تفتقد إليه هذه الحكاية، والتي أتت بديلاً منه.

تروي الحكاية خبراً. فهي نص يشاكل النص التاريخي، ويتباين عنه في جوانب، ويشاكل النص الأدبي، ويتباين عنه في جوانب. وتحتوي على حدث اختلط فيه الواقعي بالمتخيل، فغدت الحكاية قصة داخل قصة تولدت عن الحكاية الأولى، وهي الحكاية الأم. فكل حكاية تقود إلى حكاية تالية، والحكاية التالية تربطها علاقة سببية بالأولى، وتأتي موضحة لها. فقد تناهى إلى سمع الوليد أن يزيد بن الوليد ابن عمه قد أخذ يثير الناس عليه، فشعر بالضيق، وأخذ يشك في كل مَن حوله، فطلب إلى خادمه أن يحضر له شيخاً طاعناً في السن، رثّ الثياب، مطرق الرأس، يمثل الزهد والحكمة الصائبة، ويبدو هذا الشيخ ضعيفاً تتشاكل صفاته مع صفات الخليفة الذي بات في موقع ضعف. لكنه تباين عنه بامتلاكه الحكمة، والرأي السديد.

هذا الشيخ هو الذي أخرج الحكاية من دائرة الخبر إلى دائرة القصة (النص الأدبي). فأتى جواب الشيخ بقصة عن الخليفة السابق عبد الملك الذي طلب النصيحة من شيخ فقير يجمع السمّاق، التقاه في طريق خروجه من دمشق إلى مكة؛ لمحاربة ابن الزبير. فنصحه الشيخ بالعودة إلى دمشق؛ لتخليصها ممن استولى عليها، وإلا بدا بصورة الظالم إن تابع طريقه إلى ابن الزبير. ثم يسرد له قصة رمزية ذات مغزى متشاكل مع هدف الحكايتين، تدور حول الثعلبين ظالم، ومفوّض. فقد طمع ظالم ببيت مفوّض لكنه كانْ كالباحث عن حتفه بظلفه- كما قال مفوض- .وتعالج القصة الثالثة موضوع ضياع الحقوق الذي يسببه الحرص، وانعدام الحذر.

وتعني الحكايةُ الخرافةَ، والتخيل، والوهم. وتعني كذلك فن القصة الخيالية. فقد حقق الشيخ رثّ الثياب ما عجز الخليفة عن تحقيقه في حياته؛ لأنه حقق الثنائية المتعارضة بين الذات، والآخر. فالحكاية وما يتجلى فيها من صور غير مباشرة صورة لما كان يعتزمه، وعجز عن تحقيقه.

يظهر من الحكاية أن الراوي لم يتجه إلى إدانة أي طرف، ولم يعبر صراحة عن الإيديولوجية التي يرتضيها. وهذا الأمر كفيل بتحويل المتلقي إلى مبدع قادر على الاكشاف والاستمتاع. وهنا تُشاكل الحكايةُ القصةَ التي تعتمد على عنصر التشويق، وتغادر الخبر. فقد مزج الراوي بين النافع، والممتع بالمزج بين الحكايتين الواقعيتين والحكاية الخرافية. كما أن أسلوب حكاية داخل حكاية يؤدي إلى أن نهاية الحكاية تشاكل بدايتها فهي — من هذه الجهة- نص دائري، خاتمته تعود إلى بدايته — إذ تقدم الحكاية الثالثة عالماً حكائياً يحكي قصة خرافية، فيقنّع هذا الخطاب الحكائي خطاباً نفسياً يدفع المسار الحكائي، وخطاباً سياسياً اجتماعياً يتشابك مع الخطاب النفسي.

4- 1- تشاكل الرؤية والرؤيا

تغتني أبعاد الرمز السياسي بتشاكل الحكايات الثلاث، فتزود المتلقي بمفهوم جديد ذي صلة بالرؤية الاجتماعية والسياسية التي ظهرت في الحكاية الأولى، وبالرؤيا المتمثلة بطموح الإنسان إلى الحكم لصالح عالم يسوسه العقل، لا الغريزة.

ثمة وجهة نظر أساسية تحكم القصص الثلاث، هي القيم العامة لرؤية الواقع السياسي. فالراوي مجهول؛ لذا يبدو الهدف إيصال رسالة. وتتجلى الرؤية السياسية في حادثة الانقلاب السياسي الذي اتخذ شكل صراع بين شخصيتين تتسمان بالقوة، والضعف. فالخليفة الوليد بدا ضعيفاً يشاكل الشيخ الضعيف، بل بدا الوليد أكثر ضعفاً منه، وتعدّ صورةُ الشيخ صورةَ الخليفة التي لم يجرؤ على الاعتراف بها، فتجسدت في غيره.

أما الشيخ الواعظ الحكيم في القصة الثانية فقد أدى وظيفة وعظية تعليمية خفية من الراوي. ومظهر الشيخ في كلا القصتين يتباين مع مظهر الخليفتين. فيتشاكل الشيخان – على مستوى الوظيفة التي تقدمها الشخصية- فمن يستحق الحكم – على مستوى الرؤيا- عليه أن يتجرد من الأمور الدنيوية التي تجسدت لدى الخليفة الوليد المعروف بلهوه، وبعده عن الزهد. فقد أراد الراوي للشيخين أن يمثلا القدوة في المظهر، والفعل من جهة الحكمة، والتواضع، وحسن حكم الرعية. فالرؤية المتضمّنة صورة عن الواقع السياسي في القصتين الأولى والثانية، تقدم المشكلة، وتدخل في علاقة تباين مع الرؤيا المتضمنة نقداً ضمنياً لطبقة المترفين، ورجال السلطة. فقضية السلطة هي في المركز من تفكير الراوي.

تتضمن الرؤيا موقفاً نقدياً من طبقة الحكام ناجماً عن كون الحكيم فقيراً، زاهداً. ويعني وجود الشيخ الحكيم في الحكايتين أنه أكثر معرفة من الشخصيتين المحوريتين في الحكايتين الأولى والثانية (الوليد بن يزيد وعبد الملك). وأكثر خبرة بالحياة. فلا يستطيع الحاكم أن يستغني عنه؛ ضماناً لمستقبله السياسي.

4- 2- التشاكل والتباين على مستوى الواقعي والمتخيل

تعبر الحكاية عن رغبة الراوي الملحّة للتعبير عن موقفه من السلطة. وثمة فرق بين التأمل الشخصي، والموضوع. كما أن ثمة فرقاً بين أسلوب يثير الانفعال، وآخر يسمي الأشياء بمسمياتها.

وتتعلق السردية بمحتوى النص، وشكله. ويكون نمط الخطاب فلسفياً تأملياً أو..، والكلام على العلاقة بين الذات والموضوع، والتحولات الطارئة عليها يتم على مستوى القصة، والخطاب.

تقوم الحكايتان الأولى، والثانية على عنصر المفاجأة المتمثل في ظهور الشيخ المنقذ. فتتشاكلان مع النص السردي. ويعني انفتاحها على الأنواع الأدبية رغبتها في الاستفادة منها من غير التقيد بشكل مضبوط، وهو الأمر الذي يكسبها حرية تفتقد إليها الأنواع الأدبية الأخرى، ويجعلها متباينة مع الخبر التاريخي. فلا توجد خطة مضبوطة؛ وذلك لأن شكل الحكاية يتشاكل مع القصة، والخبر التاريخي، ويتباين عنهما في الآن نفسه. وتوارُد القصص الثلاث دليل على أنه ليس هنالك خطة مضبوطة سلفاً. ففي إمكان الراوي أن يتوسع بحسب الرغبة.

وتختلف الحكاية عن الخبر الذي قد يكون تاريخياً، أواجتماعياً، أو سياسياً. فللخبر شكل السرد التتابعي. أما الحكاية فتشبه القصة في حبكتها من جهة، وتجمع بين الواقعي، والمتخيل من جهة أخرى. في حين يعتمد الخبر على الحقيقة. فثمة خبر عن تمرّد ابن عم الخليفة في القصة الأولى، ثم قصة الخليفة الأموي السابقة، ثم القصة الرمزية التي تخدم الفكرة النظرية التي وردت في القصة الأولى، ودعمتها القصة الثانية. وهذا ما يفسر المراوحة ما بين الواقعي، والمتخيل.

الخبر ــ إذن ــ نثر غير تخييلي، ذو هدف إخباري، لكنه خبر حكائي تاريخي، فهو خبر يتخذ صيغة الحكاية. فثمة تشاكل بين نص أدبي، ونص غير أدبي يشتركان معاً في تسليط الضوء على مشكلة التمرد على السلطة، والبحث عن حلّ لها. ولهذا يرتبطان بالحقيقة.[1]

الخبر حدث له بداية ونهاية في حين أن الحكاية هنا قصة إطارية، وثلاث قصص فرعية، وأسلوب الخطف إلى الخلف في قصة الخليفة عبد الملك. فهي قصة سابقة في زمانها القصة الأولى. وقد تضمنت القصتان بعض العناصر الحقيقية، ودخلها عناصر تخيلية.

فقد ذكرت كتب التاريخ أن حادثة التمرد المرتبطة بالوليد حقيقية، والقضاء عليه كان حقيقياً.[2] إذ أدى خلاف الوليد بن يزيد مع ابن عمه إلى قتله سنة 126هـ، وأصبح يزيد خليفة من بعده. فتتشاكل أجواء الحكايتين الأولى والثانية في التمرد، والبحث عن كيفية الخروج من المشكلة التي وقعت فيها الشخصيتان المحوريتان، ويتشاكل كلٌّ من الخليفتين. فلم يخشَ الوليد من الشيخ مع أنه وصل إلى مرحلة خشي فيها من كل شيء؛ لأن الشيخ لا قوة لديه، ولا رغبة في الحكم. فبدا كل من الخليفتين ضعيفاً مع جلوسه في موقع القوة؛ لذا تشاكل الشيخ (العنصر التخيلي) مع الشخص القابع داخل الخليفة، فبدا صورة للضعف الكامن فيه. وبذلك تتباين الحكاية عن الخبر المعروف؛ لأن لها مهمة مزدوجة: الإخبار، وتحريض السامع، وجعله متلقياً فاعلاً.

ومن صور التشاكل مع الجانب التخيلي في الحكاية دخولها في علاقة تشاكل مع الأدب الشعبي؛ إذ يظهر في الحكاية الشعبية البطل الذي ينقذ الشخصية المحورية من الإشكال، ويكون ظهوره متزامناً مع وقت اشتداد الأزمة، وفي لحظة اليأس.

---

[1] ترى أمينة رشيد أن مفهوم الحقيقة يرتبط بالقصدية المشترطة لكل أنماط فعل السرد. انظر: سردية التاريخ وتاريخية النص الأدبي، ص155

[2] تاريخ الأمم والملوك، 7/ 175

تباينت الحكاية الثانية عن الأولى في خوضها في تفاصيل زائدة ؛ لأنها وضّحت ، وأجابت عن سؤال. وقد أبعدتها هذه التفاصيل عن الجانب التخيلي ، وقرّبتها من الجانب الواقعي. ويشترط في الحكاية المتباينة عن الخبر الحقيقي أن يكون لها بداية ، وعقدة ، ونهاية.[1]

ونجد أن نهاية كل حكاية تتباين عن الأخرى على الرغم من التشاكل الظاهر فيها. فقد امتثل الخليفة عبد الملك لنصيحة الشيخ ، وعاد إلى دمشق ؛ ليخلصها من تسلط سعيد بن عمرو عليها ، وهو ما تؤيده الحقائق التاريخية. فقد بقي الخليفة خليفةً في دمشق ، أما نهاية القصة الأولى فظلت مفتوحة مما يعني تجاهل الوليد بن يزيد نصيحةَ الشيخ مع أنه سعى إليها. وقد أخبرنا التاريخ بقصة مقتله سنة 126هـ بسبب مشكلاته السياسية ، وسلوكه. فقد كان مستهتراً ، غير حذر ، فقُتل ، وتسلم يزيد الخلافة من بعده. ويعني هذا الكلام أن القصة الأولى قد انتهت لمصلحة يزيد في حين انتهت القصة الثانية لمصلحة عبد الملك. فالتشاكل الظاهر في الحكايتين يحيل على تباين كبير في المضمون.

الحكاية إذن تتصل بما هو تخيلي ، وبما هو واقعي. والفرق بينهما غائم ، والتباين بينهما هو التباين بين الأدب وغير الأدب ، وبين التخيلي والواقعي داخل الأدب.[2]

الفرق بين الخيالي والواقعي ضئيل ، فيمكن للطرفين أن يتشاكلا ، وأن يمتزجا. فالضمير الذي سيقت به الحكاية يجعل المتلقي متردداً بين تصديق وتكذيب ، والصلة بين الشيخ والخليفة صلة افتراضية. ويلحّ الراوي على تصديق ما يسرده ، فكأن الحاجة إلى التصديق عنوان عريض على التخييل الذي يؤديه

---

[1] يرى رشاد رشدي أن ما يسمى بالحدث يجب أن ينتهي إلى لحظة كشف ، أو ختام يمنح الحادثة مغزاها ، يسمى لحظة التنوير. انظر: فن القصة القصيرة ، ص 15

[2] يقول محمد القاضي: "النص السردي يقدم الحقيقة في إهاب الكذب ، والكذب في إهاب الحقيقة" انظر: النص السردي ومسألة الدلالة ، مجلد 18 ، ج2/ 666.

إزاء المتلقي. فالتخييل حاضر في السرد حضوراً يشاكل حضور الحقيقي فيه. والحِجاج الذي يسوقه الحاكي ليس حجاجاً عقلياً صرفاً، ولا عاطفياً محضاً، إنه مزيج من العقل والعاطفة، وقد أدى الحجاج في القصة الثانية وظيفة استشهادية يستدل الراوي بها على رأيه. فالحكاية التي تستهدف الإقناع تحقق جنساً متشاكلاً متبايناً في خطابه. فهي حوارية مناجاتية حجاجية: الرأي، والرأي الآخر.

تنقل الحكاية الثالثة المتلقي من التخصيص إلى التعميم ، ومن الواقعي إلى المتخيل الصرف، فهي متباينة مع الحكايتين الأولى، والثانية ؛ لأنها خيالية في حين تدخل الحكايتان الأولى والثانية في علاقات تشاكل وتباين مع الجانب التخيلي، والواقعي.

تتسم الحكاية الثالثة بالجو الأسطوري، والغرابة الموظفة على مستوى الترميز. لكنها تشاكل الحكاية الأولى في النهاية المفتوحة. و يُحدث هذا الأمر فجوة في النص ناجمة عن ترك نهاية القصة مجهولة. ويعزو إيزر "W. Iser"[1] بنية الفراغات (الفجوات) إلى الوظيفة التنظيمية الرئيسة ؛ إذ يقود النص خطا القارئ ما دام النص غير قادر على الاستجابة تلقائياً لملاحظات القارئ، وأسئلته، والطريقة التي يمارس بها النص ضبط الحوار. وهي أمور تمثل جانباً من جوانب الاتصال.

والتفسير الوحيد لملء الفجوة هو معرفة المتلقي بما آل إليه مصير الخليفة. ولا يخيب أفق انتظار المتلقي ؛ لأنه سيُجري علاقات تشاكل وتباين بين الحكايات الثلاث، وعلاقة تباين بين الحكاية، والقصة. فتحتاج النهاية غير المفسّرة إلى استنتاج، وتلخص القصة الثالثة، وتكثف، وترمز. وهي تمثل نصاً يتخاطب فيه طرفا البث، والتلقي.

بناء الحكاية على آلية التناوب، والقصص المتشاكلة على المستوى الظاهري، والمتباينة في التفاصيل لا يجعلها مختزلة في نمط أحادي ؛ إذ يمكن

---

[1] روبرت هولب: نظرية التلقي، ص215- 219

للباحث أن يتبين نمطاً يوظّف داخل البنية الأساسية. فقد وظّف الراوي ما أراد بثّه ضمن البناء ثلاثي الحلقة.

لقد طوع الراوي الأمثولة في القصة الثالثة لخدمة الفكرة المرتبطة بالواقع، فأعاد إنتاج الفكرة معرفياً في بناء مركب يؤالف بين المرجعي والمتخيل، ويداخل بين الفكري والفني والسياسي في خطاب تتمازج فيه المستويات المتباينة؛ لتنحصر معاً في إطار خارجي متشاكل. ونرى أن صنيع الراوي ينصرف إلى خدمة تاريخ المرحلة، وتفسير أحداث العصر، فليس صنيعه تأريخياً؛ لذا تتشاكل الحكايات الثلاث على مستوى الشكل، ولا تطغى الأمثولة (الحكاية الثالثة) على مسافة الخطاب. فلا تكفي حكاية واحدة؛ لذا كانت الحاجة إلى الحكاية داخل حكاية حاجةً فنية توفر حيّزاً نصيّاً أكبر للحِجاج.

إذن المقصود من الحكاية تبليغ وجهة نظر، وكسب المخاطب في صف المتكلم. وتضفي هذه الخصيصة صدقاً على الحدث يتباين مع الخيال في القصة الثالثة. فالجانب التاريخي يقوي من صواب رأي الشيخ في القصة الثانية، ويدعو المخاطب إلى التصديق في القصة الأولى. وقصة الحيوانين تحيل الحكاية على العبور من الظاهر إلى المستتر بقناة التمثيل، وعلاقاته المجازية؛ لتقوية الانفعال، ولتعديل وقع الأثر الوعظي.

يبقى ظاهر الحكاية مشدوداً إلى الباطن سواء أكانت لها مرجعية حقيقية، أم متخيلة. فلا تهمّ شخصيات الحكاية بقدر ما يهم الحدث الذي يدور حول وظيفة العقل في صراع يُحْسَم في نهاية كل قصة بطريقة متباينة عن القصة التالية.

4- 3- بناء الشخصيات في ضوء ثنائية التشاكل والتباين

يعطي الراوي الكلمة للشخصيات؛ لتفيض في القول، ويعطي الكلمة لنفسه؛ ليصف، فيكثر الإيهام بالواقع. وهي خصيصة رئيسة لما يسمى بالواقعية الوصفية. وهو أمر يعلي من شأن الوظيفتين المرجعية، والإفهامية.

وتُبنى الشخصيات بحوارها من جهة، وبتقديمها عبر الراوي من جهة أخرى. ويتم ذلك ضمن محيط فيزيائي، واجتماعي يحصل فيهما التلفظ، والأحداث التي سبقت التلفظ، والفكرة التي يحملها المتخاطبان. فالشيخ في الحكايتين أنا تخيّلية، قولها الحاكي ما يريد تبليغه. أما الشخصيات الأخرى (الخليفة الوليد وابن عمه، والخليفة عبد الملك وابن الزبير وعمرو بن سعيد) فهي شخصيات تاريخية معروفة. وثمة تماهٍ بين الذات التاريخية، والذات النصية. فقد أوهم الراوي المتلقي أن الحدث واقعي، لا تخيلي، وربما أمكننا القولَ إنّ التخفي هو الذي ينفي التخفي في هذه الحكاية.

يتشاكل الشيخان رثّا الثياب، الواعظان، الزاهدان، فهما يؤديان وظيفة وعظية تعليمية. وتتباين هاتان الشخصيتان مع مظهر الخليفتين؛ لأنهما تؤديان وظيفة يريدها راوي الحكاية، فثمة تشاكل في بناء شخصية الشيخين، والوظيفة التي يؤديها كلّ منهما. فهما سبب التخلص من الأزمة السياسية، وسبب الخروج من ثنائيتي الثورة /التمرد، والسعادة/ الشقاء. ففي القصتين يصير الشقي سعيداً بعد التقائه الشيخَ، والاعتماد على عنصر المصادفة مع أن السعادة في القصة الأولى لم تكتمل بسبب ما يتضح من عدم تنفيذ نصيحة الشيخ.

أما الحكاية الثالثة فتتشاكل شخصياتها من جهة الوظيفة التي تخدم فكرة القصة الأولى. فهي تدور حولِ فكرة ضياع الحق الناجم عن قلةِ الحذر. وبذلك يشاكل الحيوان الضمائر الموجودة في الحكاية، يتوسل به؛ لتحقيق شيء من التوازن، ولتفريغ ما في الذات من شحنات. وهو يشاكل الشخصيات في الحكايتين السابقتين من جهة كونه يحمل قيمة سلبية، أو إيجابية. الشخصيتان الحيوانيتان رمز لنماذج بشرية، تصرفت تصرفاً بشرياً، وتخلت عن حيوانيتها إلا من الطبيعة.

وينتج التمرد في القصص الثلاث علاقة تباين بين إرادتين، فيتحقق الانفصال بين الشخصيات، وتتشاكل الشخصيات الأولى في الضعف، والثانية في القوة، ويدخل الطرفان في علاقة تباين، وينتج التباين صراعاً بين الملك

وعدمه، وبين الحياة والموت. فقد اصطرعت الشخصيات على السلطة السياسية، وأظهرت قلقاً وجودياً عبّر عن ذاته في صورة قصة واقعية، ورمزية. والتمرد منبّه أثار غريزة الحفاظ على الحياة لدى الشخصية، فحدا بالخليفة الوليد إلى البحث عن مخرج، وحدا بالخليفة عبد الملك إلى اتباع النصيحة، والعودة إلى دمشق، وجعل ظالماً يستولي على حجر مفوّض.

يمكن أن نمثل لشخصيتي الشيخين في الحكايتين ضمن علاقة التشاكل بالشكل الآتي:

الشيخ الأول ← غاية تعليمية ← الوعظ لا المباشرة← الخوف من عقاب الخليفة.

الشيخ الثاني ← سرد الحكاية الخرافية ← الحذر من المباشرة

أراد كلّ من الشيخين أن يتخذ الخليفة الموقف الذي يراه مناسباً بالقصة الوعظية بعلاقات التشاكل. أما العلاقة بين سائر الشخصيات فتبدو كما يأتي:

الوليد و يزيد → صراع

عبد الملك و ابن الزبير و عمرو بن سعيد → صراع

ظالم و مفوّض → صراع

يبدو من علاقات التشاكل أن الوليد وعبد الملك ومفوضاً مظلومون، وأن يزيد بن الوليد وعمراً وابن الزبير وظالماً ظالمون، ويمكن أن نخرج بنتيجة مغايرة بتطبيق مبدأ التشاكل والتباين، فالتشاكل الظاهري على مستوى بناء الشخصية يقود إلى تباين ضمني.

الوليد:
- مظلوم (لأنّ ابن عمه رغب في التمرد والاستيلاء على الخلافة)
- ظالم (لأنه استهتر بنفسه وبرعيته، ولم يكن حكيماً).

عبد الملك:
- مظلوم (لأن عمرو بن سعيد استولى على دمشق في أثناء توجهه لمحاربة ابن الزبير).
- ظالم (لأنه أخذ الخلافة بعد أبيه، لأن مروان بن الحكم وعد عَمراً بالخلافة من بعده).[1]

ظالم:
- ظالم (تشاكل مع ظلمه مفوضاً؛ لأنه استولى على جحره)
- (استولت الحية على جحره، فتباين مع صفة الظالم).

مفوّض:
- ظالم (تشاكل معنوي مع الظلم)
- تباين؛ لأنه كان يبحث عن مأوى

مفوّض ← فوّض أمره إلى الله ← تشاكل معنوي مع ما أراد الراوي من الخليفة.

الوليد ← الخادم ← استهتار ← الهلاك.

عبد الملك ← طلب النصيحة من دون وسيط ← كان حكيماً في تصرفه ← النجاة.

ظالم ← احتيال وخيانة ← لجأ إلى الحطب لمنع مفوض من دخول الجحر← الهلاك.

توضح لنا الأشكال السابقة أن الحكايتين الأولى والثانية متباينتان على الرغم من التشاكل القوي بينهما، ويعود التباين إلى التباين في سلوك كلّ من الخليفتين، واهتمامه بالنصيحة، والمصير الذي آل إليه كل منهما. فنهاية الحكاية الأولى مختلفة عن نهاية الحكاية الثانية

---

[1] تاريخ الأمم والملوك، 175/7

5ـ خصائص الخطاب ضمن ثنائية التشاكل والتباين

5- 1- زمن الخطاب وزمن الحكاية

ثمة فرق بين الزمن بوصفه مقوماً خطابياً، والزمن بوصفه مقوماً حكائياً. ونجد أن ثمة تبايناً في زمني الحكايتين الأولى، والثانية. أما الحكاية الثالثة فهي حكاية مجردة من زمن محدد؛ لأنها خطاب فلسفي لا ينحصر في زمان ومكان محددين، رمى الراوي من خلاله إلى تفعيل خطاب العقل. يفقد الزمن معناه الموضوعي؛ لأن ثمة تركيزاً على الأزمة النفسية التي تعيشها الشخصية. فيرتبط البعد الزمني بالشخصية وبصراعها الداخلي. كما أن سرعة الحدث أكبر من مساحة النص. ويؤدي هذا الأمر إلى سرعة في حركة السرد. فثمة سرعة في الزمن المختلف عن زمن الحدث، وهذه الخصيصة سردية.

تعد الحكاية الثانية نوعاً من الاسترجاع (العودة إلى الوراء). وهي حكاية متجذرة في المأثور السياسي، والثقافي. ويعود هذا الاسترجاع إلى زمن سابق لبداية الحكاية.

ويتوقف مسار الحدث في الحكاية الأولى؛ ليعود الحكائي إلى الوراء في الحكاية الثانية. وتتسلسل الحوادث بطريقة الاسترجاع الداخلي، لا بالتسلسل الزمني المعروف.

التسلسل الحكائي للحوادث.	1	2	3
التسلسل الزمني لها	2	1	3

تُشاكل الحكمةُ وظيفةَ الوصفِ في الحكايات الثلاث. فتقود الحكمة النص نحو السكون، وتمثل المواقف الحِكَمية وقفة زمنية (إن المسامرة، إخبارٌ لمنصتٍ، وإنصاتٌ لمخبر، كالباحث عن حتفه بظلفه......).

والوصف تبطيء زمني نسبيّ للحدث "كهل رثّ الهيئة، يمشي الهوينى وهو مطرق..."

يتباين - إذن- زمن الخطاب وزمن قول الخطاب، فثمة حيوية تحاكي ما في الحياة من تشاكل وتباين.

5- 2- الحوارية وتعدد الأصوات والضمائر

تنازل الراوي الخارجي للحكيم الشيخ عن الكلمة، فأصبح الشيخ سارداً داخلياً ذاتياً فاعلاً، لا يعيد الكلمة إلى الراوي إلا حين يسلّم إلى القصة الثانية.

والشيخ في القصة الثانية متلفّظ[1] يسوق الشيخ الأول ما يريد على لسانه، وليس متخاطباً؛ أي منشئ القول.

وتتحدد بداية المقطع بالفعل الماضي، وتتحدد نهايته كذلك به. فثمة رسالة في كل قصة. وكل قصة تستحيل إلى سرد، وكل سرد يستحيل إلى ردّ.

ذات التلفظ ليست ذات الملفوظ في القصص الثلاث، فالمتكلّم ليس المتكلَّم عليه؛ لذا يتباين التلفظ، والملفوظ. وهو أمر يعزز ثقة المتلقي بصدق ما يلقيه الراوي عليه. فإذا محيت ذات التلفظ تقلّص أثر الواقعية الوصفية في النص.

ويسرد الراوي الأفعال، والفعل أبرز ملفوظ يفصح عن نوايا الشخص؛ لإبراز وضعية مراقبة الحدث عن بعد. وتثبت صيغة الفعل الماضي في ذهن المتلقي أن الحدث قد تم حقاً في لحظة ماضية. لكن دلالة الفعل الماضي هذه تتباين مع غاية الراوي. فهو يرغب في سحب دلالة الحدث إلى المستقبل؛ لجعل الحادثة عظة تعليمية. وقد أكثر من سرد الأفعال مما يظهر أن هذا العمل قوليّ. فقد فعّل الراوي الحدث الماضوي، وجعله أكثر تأثيراً، فولّد التباين تراكماً تعبيرياً مضمونياً حتمته طبيعة لغة النص.

ونجد في الحكاية هذه حكاية أقوال، وحكاية أحوال، فيستخدم السارد الفعل الماضي حين يريد للحدث أن يتضح، والمضارع للتعليق، أما حكاية

---

[1] عادل خضر، وألفت يوسف: الفرق بين المتلفظ والمتخاطب، ص8 وما بعدها.

الأحـوال فتتجلـى في الوصـف والحـوار، فتتبـاين في الحكايـة المظـاهر الـسردية الخالصة، والمظاهر الدرامية. وتقوم الحكاية على الحوار الذي يجعلـها متباينـة عـن النص السردي. فتتباين المحاكاة حيث استعمال الخطاب المنقول عن المحاكاة القولية حيث استعمال الخطاب المحور.

ويتباين خطاب الـسارد وخطـاب الشخـصية بدرجـة الـسرد. فيفتعـل الـسارد حواراً؛ ليحقق حوارية مطلوبة في النثر. وتتحقق الحوارية علـى مـستوى التـضافر النـصي. فلجـوء الـراوي إلى التـاريخ ينـسجم وفكـرة الـنص. واسـتدعاء الـشاهد التاريخي في القصة الثانية يدخل ضمن الشاهد على الفكرة.

كمـا تتحقـق الحواريـة أيـضاً حـين يستحـضر الآخـر في الخطـاب، فخطـاب الشخصيات قائم على حوارية فيها استحضار رأي الآخـر، وخـصوصية خطابـه. وهو خطاب ذو طابع فلسفي، تأمليّ، حِجاجي يتباين عن خطاب السارد.

أما وظيفة اللغة فهي إخبارية تحتمل الصدق، والكذب. لكن السرد يُقطع؛ ليتحول الراوي إلى شاهد على ما تقولـه الشخـصية. فثمـة تـشاكل بـين الـوظيفتين الإخبارية، والإقناعية. فـالأولى صريحة، والثانيـة كامنـة في الـنص متحكّمـة فيـه. وقد قُصد إظهـار الأمر علـى وجـه الإخبـار "الوظيفـة التأثيريـة". فثمـة تـشاكل في أدوات إقناع المخاطبين بمحتوى العبارة، وثمّة تباين في الخبر، والإنشاء.

5- 3- التشاكل البصري والمراوغة السردية

يتداخل الشعر عادةً مع الـشكل، وتقـوم بينهمـا علاقـة مثمـرة. فقـد عـرف العرب الشعر الهندسي (المشجر، والنجمـي، والمربـع، والـدائري، والمثلـث.....) والأدب الهندسي هو الأدب المكتوب علـى وفـق هندسـة معماريـة واضـحة تعـزز المعنى، وتضيف إليه.

حاول الراوي أن يوازن بين حضور الكلمـة، وحـضور طريقـة تقـديمها مـن غـير أن يطغـى طـرف علـى آخـر. فاختـار كلمـات معينـة افتـتح بهـا مقدمـة كـل

حكاية؛ لتغدو الحكايات الثلاث متشاكلة في طريقة تقديمها، وفي طريقة سردها. وبذلك يضحي الشكل تدعيماً للنص، وإضافة عمق له.

تبدأ الحكاية الأولى بقول الراوي[1]: "مما تخيرته من سلوان المطاع لابن ظفر أن الوليد ابن يزيد لما بلغه أن ابن عمه قد شرّد عنه القلوب، واستجاش عليه أهل اليمن، ونازعه في ملكه، واحتجب عنه سماره دعا في بعض الليالي خادماً.....".

وتبدأ الحكاية الثانية بقوله[2]: "فقال يا أمير المؤمنين بلغني عن أمير المؤمنين...".

وتبدأ الحكاية الثالثة بقوله[3]: "زعموا أن ثعلباً كان يسمى ظالماً وكان له جحر يأوي إليه، وكان مغتبطاً به، فخرج يوماً يبتغي ما يأكل....".

ولطريقة التقديم المتشاكلة فائدتان: تقوية المعنى، وتدعيمه من جهة، ووصوله إلى المتلقي مرتين: مرة بالكلمة، ومرة بالطريقة الهندسية في تقديمها. وهو في الآن نفسه يحاصر المتلقي بوجهة نظره. وكأنه لا يريد له أن يتحرر من فكرته إلى أفكار أخرى يمكن أن ينفتح النص عليها. وبذلك يمكن القول: إن النثر الهندسي يضيف معنى جديداً لا يقوله النص، ويتفق معه. وهو ما يمكن تسميته بالثقافة البصرية.

وتتحكم السردية في كل خطاب مهما كان نوعه[4]. ونجد أن ثمة تشاكلاً بين الخطاب السردي، والخطاب الشعري في هذه الحكاية. فأبرز سمات الشعرية الكثافة التعبيرية، والبعد عن واقعية القصّ. إذ تتوافر فيها قصديّة الشعر.

---

(1) ثمرات الأوراق، ص 293.

(2) المصدر السابق، ص 294.

(3) المصدر السابق، ص 298.

(4) محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، ص 130.

يرى تودوروف[1] "T. Todorov" أن العمل الأدبي خطاب. فثمة سارد يحكي القصة، أمامه متلقٍّ يدركها. وبذلك لا تهم الأحداث التي يتمّ نقلها، بل الكيفية التي أطلعنا بها السارد عليها.

تنتجُ السردَ اللغةُ بطاقاتها الواصفة، والمحاورة، والمعلّقة .. ويوفّر السّرد خصيصة التتالي، والتتابع في النص الأدبي (القصة أو الرواية). كما أن ثمة سببية تجعل الأحداث مترابطة ومتضامنة.[2]

وقد بني التوالي، والتتابع في هذه الحكاية على سمة الزمنية الفعلية (قال، زعموا، بلغنا، تخيرته...). وسمة السببية التي تتطلبها التقنية القصصية، والقدرة التخيلية هما اللتان تجعلان المتلقي يكمل الأحداث الفرعية الغائبة عن المتوالية السردية. فقد كانت الحاجة إلى الخروج من الأزمة في القصة الأولى سبباً في وجود الشيخ، وكان الشيخ سبباً في ذكر الحكاية الثانية، وكان الشيخ الثاني سبباً في ذكر قصة الثعلبين الرمزية، من ثم تعود الأحداث إلى البداية: حديث الشيخ مع الخليفة؛ لتكتمل الحلقة الدائرية للحكاية.

"فانطلق عبد الملك برأي الشيخ، فأنجح الله قصده، وانتصر على أعدائه، فلما سمع الوليد ما أخبره به الكهل استرجع عقله، واستظرف أدبه، واستحسن محاضرته، وسأله عن نفسه، فتسمّى له، وانتسب، فلم يعرفه الوليد، فاستحى منه، وقال له: من جهل مثلك في رعيته ضاع، فقال له الكهل: يا أمير المؤمنين: إن الملوك لا تعرف إلا مَنْ تعرف إليها، ولزم أبوابها، فقال له الوليد: صدقت، ثم أمر له بصدقة معجلة، وعهد إليه في ملازمته، فكان يتمتع بأدبه وحكمته إلى أن كان من أمر الوليد ما هو مشهور، والله أعلم"[3].

---

[1] طرائق تحليل السرد الأدبي، ضمن مقولات السرد الأدبي، ص 41.

[2] ترى شلوميت كنعان أن المبدأين الرئيسين للضم هما التتابع الزمني والسببية. انظر: التخيل القصصي، الشعرية المعاصرة، ص 32.

[3] ثمرات الأوراق، ص 303- 304

تعني فكرة المراوغة السردية انتهاك تقنية السرد في النص النثري. فالحكاية واحدة رويت بثلاث طرق، وأدّت غاية واحدة. وتشكل كلّ حكاية قاعدة لإحدى الحكايات.

وتحدث وسيلة المراوغة ضمن الانتهاك المراوغ في أسلوب القص، فقد أغلقت كل حكاية؛ ليعود من جديد، ويسردها بأسلوب مختلف. وهي تقنية تبدو فاعلة في سرد النص الشعري، لا الخبر، والحكاية. فالنصّ الشعري نصّ مراوغ في إنتاج الدلالة. وبذلك تتهشم معالم الحكاية بفعل اختراق التتالي في الأحداث في القصة الرمزية. فيعيد السرد المراوغ تقديم القصة لغوياً، وحكائياً، وينتقل السارد بالشخصية إلى بعد مكاني جديد بأسلوب مراوغ. فالحكاية الثالثة محاولة ترميم قصصي؛ لإكمال الصورة لدى المتلقي، وهي آلية مراوغة تعدُّ غاية في إنتاج الشعرية.

أما تشاكل التماسك الحكائي فيبدو آلية تتولد بتجاور الحكايات المتباينة على مستوى الحبكة الحكائية؛ إذ يحقق التماسك النصيّ للحكايات تشاكلاً على المستوى المتخيّل الحكائي، والدلالي.

5- 4- التشاكل والتباين على المستوى الدلالي

يعدّ التشاكلُ تبادلَ الشكل بين أطراف، أو طرفين. ويمتد هذا التبادل إلى الخصائص المروفولجية، والنحوية، والإيقاعية، والمعنوية. وبالتشاكل ينفك الرمز اللغوي، والمعنى الكامن في النص. وربما يتعدد التشاكل، فيشير إلى وفرة الوحدات الدلالية. وهو مؤشر توافر الانسجام بين عناصر النص. فقد ترتبط التشاكلات بعلاقة انفصال (تنافر، تناقض). وهي ما يعرف لدى كوهن بالانزياح الدلالي، أو بعلاقة الاتصال. وعلاقة الانفصال هي التي تحقق التشاكل المتعدد. وبذلك يمكن القول إن الأساس الذي ترتكز عليه دراسة علاقات التشاكل هي اللاتشاكل. فحين ترتفع درجة التشاكل تزداد الكثافة البلاغية في النص.

يوفر النص الحاضر في الخطاب احتمال وجود نص غائب؛ إذ يتم تحول دلالي بفعل الرمز داخل الخطاب، فيكتسب النص صفة الدينامية، ويجعل الخطاب صورة رامزة تحيل على وضع متباين مع ما تعنيه بنية الخطاب في مستواها اللغوي الأول. فبفضل التشاكل الدلالي نتحول من النص الحاضر إلى الغائب المرتبط بالحاضر.

تقدم الحكايات الثلاث فضاءات في مستويين: ساكن / مضطرب في الواقع، وحالم/ واهم في المتخيل. الحكاية الأولى انتقال من سالب ← أكثر سلبية ← وقع في السلبية التامة

الحكاية الثانية ← انتقال من سالب ← موجب

الحكاية الثالثة ← وعظية

ويضمن العبور من المعاني الإشارية إلى الإيحائية تحولاً دلالياً.[1] فالمعنى الحقيقي يحتجب وراء ستار الرموز، ويجمع الرمز بين النص الحاضر والنص الغائب الحاضر في صورته المدركة من القراءة الأولى، المولّدة أفق توقّع ضيقاً لا يتسع لفضاءات النص الأدبي كلّها. وغالباً ما يرتبط بالنص الغائب بعلاقة ضدية، ذلك النص الذي يدرك بعد قراءات متوالية تصنع أفقاً جديداً للتوقع، يتجاوز الأول.[2]

ويمكن للمربع السيميائي أن يفسر جمع الحكاية بين العنصر التخيلي الرامز ومقومات البنية الدرامية. فكل علامة في المربع السيميائي تحقق وجودها ووظيفتها إذا تعالقت تضاداً، وتناقضاً، واقتضاءً مع علاقة أخرى تستدعيها يمكن أن تقوم مقام الدلالة على الخطاب الآخر الغائب، والمستتر وراء الخطاب الحاضر.

---

(1) يرى جان كوهن "J. Cohen" أن الخطابات ليست تعبيراً وفياً عن عالم غير عادي، ولكنها تعبير غير عادي عن عالم عادي. انظر: بنية اللغة الشعرية، ص 137

(2) انظر: حبيب مونسي: توترات الإبداع الشعري، ص13

يبدو أن التمرد هو البنية الظاهرة في الخطاب. وما يناقضه هو البنية العميقة. ولا تؤدي هذه البنية وظيفتها الدلالية إلا من عملية إنتاج المعنى على المستوى التركيبي.

وينتج تعدد التشاكل من التباين. فقول الراوي: "من الأمثال سمين الغضب مهزول، وولي الغدر معزول، وسأضرب لك مثلاً يشفي النفس، ويزيل اللبس".[1]

يُنتج اللاتشاكل في الاستعارة القائم على الجمع بين طرفين متناقضين في بنية واحدة تشاكلاً. وتشاكل "سمين الغضب، ويشفي النفس، وولي الغدر" يؤدي إلى وجود تشاكلات ناجمة عن التباين الظاهري الذي نراه في الانزياح الدلالي.

في الاستعارة تشاكل جنسي جزئي يتحقق بمستويين: تشاكل جزئي عن طريق تكرار سمة، أو سمات تدخل طرفي الاستعارة في تركيب لغوي واحد. ومستوى تتكرر فيه السمات المسوغة للاستعارة. تلك المسوغات التي تضمن التشاكل الكلي. وبذلك يرتبط التشاكل بموقف المبدع لا بانسجام الكلام فقط.[2]

أما التشبيه فينطوي على تشاكل ظاهر يقود إلى تشاكل معنوي. يقول الشيخ في الحكاية الثانية[3]: "السلطان في اضطراب أموره كالبحر إذا هاج". فجمعُ التشبيه طرفين متشاكلين يؤدي إلى تشاكل معنوي أيضاً.

5- 5- التشاكل الإيقاعي

ينجم التشاكل عن انسجام الكلمة مع مثيلتها في سياق ما، وتكيفها معه. **فالكلمة مستقلّة تحمل كثافة ما. وحين تندرج في سياق تحتفظ من كثافتها بما يلائم**

---

(1) ثمرات الأوراق، ص 298

(2) يرى محمد مفتاح أن التشاكل إيحاء يكشف التصور الأنطولوجي، والمعرفي، والعاطفي للإنسان. انظر: تحليل الخطاب الشعري، ص 25

(3) ثمرات الأوراق ، ص297.

السياق. فينجم التشاكل ضمن السياق[1]. ولا يقوم على سمات دلالية فقط. بل على تكرار وحدات لسانية قد تكون صوتية، وقد تكون صرفية. والتكرار الصوتي المتمثل في السجع، والجناس، والتكرار هو تكرار أصوات متشابهة من جهة المخرج والصفات يحقق تشاكلاً، وتبايناً.

قال الشيخ[2]: " يا أمير المؤمنين: المسامرة إخبارٌ لمنصتٍ، وإنصاتٌ لمخبرٍ، ومفاوضة فيما يعجب ويليق، فقال له الوليد: أحسنت لاأزيدك امتحاناً، فقل أسمع لقولك، فقال الكهل: نعم يا أمير المؤمنين، ولكن المسامرة صنفان لا ثالث لهما أحدهما **الإخبار بما يوافق خبراً مسموعاً والثاني الإخبار بما يوافق غرضاً من أغراض صاحب المجلس...**" يوفر الزمن الإيقاعي المنتظم للمتلقي إمكانية التنبؤ بالمعلومة الجديدة في الخطاب بواسطة التوقع. فيحدُثُ تفاعلٌ بين النسقين الفضائي، والصوتي من جهة والنسق الدلالي من جهة ثانية. فيؤشر البعد الفضائي للتركيب على زمن إيقاعي يميل إلى التشاكل الدلالي الذي يحيل على المرجع.

يشاكلُ تناظرُ التقطيع –إذن– على المستوى الفضائي الفكرةَ، ويدعم إنتاج المعنى، وتأويله انطلاقاً من عدة قيود تسمح بتأويل بعض الأوجه البلاغية. فثمة انتظام ينتج زمناً إيقاعياً. ويعد التشاكل الإيقاعي ناجماً عن التقسيم، والتوازن بين الجملتين (إخبار لمنصت وإنصات لمخبر). ولهاتين الجملتين معنيان مختلفان. فليستا مترادفتين؛ إذ يعني الإنصات محاولة الفهم بالجوارح كلها. وبذلك يكون التشاكل الإيقاعي رسالة موجهة إلى الوليد بن يزيد. أما "الإنصات

---

[1] يرى عبد الإله سليم أن التشاكل يقوم على تكرار سمات عبر التركيب، ويؤدي هذا التكرار إلى انسجام الجملة، وعدم الالتباس، ويقوم التركيب بعملية إضمار سمات، وتنشيط أخرى قصد تحقيق هذا الانسجام. انظر: بنيات المشابهة في اللغة العربية، ص 91

[2] ثمرات الأوراق، ص294.

لمخبر" فتبدو متشاكلة مع الجملة السابقة من جهة المعنى لكنها متباينة عنها ؛ لأن المراد منها أن ينصت الخليفة للشيخ ، ويعمل بالنصيحة.

وفي قوله : الإخبار بما يوافق خبراً مسموعاً ، والإخبار بما يوافق غرضاً من أغراض صاحب المجلس تقسيم ينتج تشاكلا إيقاعياً يقود إلى تباين معنوي. فالخبر المسموع هو التمرد على الخليفة ، وهو يتباين مع ما في نفس الخليفة ، والذي يوافق غرضاً من أغراض صاحب المجلس يتشاكل مع ما يحب الخليفة أن يسمعه ، ويتباين عما في نفس المخاطَب.

أما كلمة الخليفة التي ترددت كثيراً في الحكاية فتتباين مع ما هو متوافر في شخص الخليفة الوليد في الحدّ المفترض. فما هو موجود لهو وخمر.. يتباين مع ما هو متوقع من الخليفة.

6ـ خاتمة

تقوم هذه الحكاية دليلاً على وفرة القصص في تراثنا. وهي لا تشبه إلا نفسها ؛ لأنها تندرج ضمن ما يعرف بالأنواع الأدبية المتجاورة ، او ما افترضناه "النص العابر". فلا تقتصر على نوع أدبي محدد ؛ لذلك تتشاكل ، وتتباين مع الخبر التاريخي ، والقصة. وتعطي دراستها في ضوء ثنائية التشاكل والتباين صورة عن ماهيتها. فقد تم الوصول إلى فكرة أن الكلام فيها تشكيل في وعاء يستوي نوعاً أدبياً هو معيار تحديد نوعه. وقد يتشاكل مع نوع آخر ، وقد يتباين عن نوع آخر مبتدعاً نوعاً أدبياً عابراً الحدود. ويمكن أن نخرج –بناء على ما سبق– بالنتائج الآتية :

- التشاكل في بناء الحكايات الثلاث أوجد ارتباطاً بينها. ويحيل التشاكل الظاهري على تباين في المضمون على مستوى الحكاية.
- التباين هو الذي يمنح التشاكل دلالته. ويتجلى في التعارض المعنوي.

- يجنح التشاكل نحو الانتشار؛ إذ تنتشر فكرة واحدة في الحكايات الثلاث، ويظل التشاكل أكثر وروداً في الحكايات على الرغم من التباين الذي تنطوي عليه.
- يرتبط التشاكل بالكثافة البلاغية. وكلما ارتفعت درجته ازدادت درجتها.
- ينتج التشاكل ضمن السياق. وكلّ كلمة زائدة في الجملة توسّع من تشاكلها.

أخيراً: يسخر التشاكل علوم اللسان في تحليل نصّ ما. وقد يكون جزئيا، أو كلياً، أو نحوياً، أو دلالياً، وقد يكون على مستوى التعبير، أو على مستوى المعنى. يدرس المعاني، أو الدلالات، أو السياقات المتراكبة في خطاب ما.

المصادر والمراجع

- إبراش، إبراهيم : 1994، حول حدود استحضار المقدس في الأمور الدنيوية، ملاحظات منهجية، مجلة المستقبل العربي، بيروت، عدد 180
- بوخاتم، مولاي علي: 2005، مصطلحات النقد العربي السيمياءوي (الإشكالية والأصول والامتداد)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق
- الحموي، ابن حجة: 2003، ثمرات الأوراق في المحاضرات، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت
- خضر، عادل، يوسف، ألفت : 1994، الفرق بين المتلفظ والمتخاطب، بحوث في خطاب السرد المسرحي، تونس
- رشدي، رشاد: 1975 ، فن القصة القصيرة، دار العودة، بيروت، ص 15.
- رشيد، أمينة، سردية التاريخ وتاريخية النص الأدبي، مجلة فصول، مجلد1، عدد 67
- سليم، عبد الإله: 2001، بنيات المشابهة في اللغة العربية، مقاربة معرفية، ط1 ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ص 91.
- الصقلي، ابن ظفر: 1995، سلوان المطاع في عدوان الأتباع، ط1، تحقيق: محمد أحمد ممج، مؤسسة عز الدين للطباعة والشر، بيروت
- الطبري: 1969، تاريخ الأمم والملوك، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، ط2، دار المعارف، مصر
- فضل، د. صلاح : 1992، بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، عدد 164
- القاضي، محمد: 2003: النص السردي ومسألة الدلالة، ضمن المعنى وتشكله ، منشورات كلية الآداب، منوبة، سلسلة الندوات، مجلد 18
- كنعان، شلوميت: 1995، التخيل القصصي، الشعرية المعاصرة، ط1، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، الدار البيضاء.
- كوهن ، جان: 1986، بنية اللغة الشعرية، ط1 ، ترجمة : محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، المغرب

- مجموعة مؤلفين: 1992، طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، سلسلة ملفات، ط1، مطبعة الرباط الجديدة، ضمن مقولات السرد الأدبي، ترجمة الحسين سحبان وفؤاد صفا
- مرتاض، عبد الملك : 1992، التحليل السيميائي للخطاب الشعري، مجلة علامات، جدة، سبتمبر
- مرتاض، عبد الملك: 1991، شعرية القصيدة، قصيدة القراءة- تحليل مركب لقصيدة أشجان يمانية، ط1، دار المنتحب العربي، بيروت
- مرتاض، عبد الملك: 1996، مقامات السيوطي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق
- مفتاح، محمد : 1992، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ط3 المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت
- المنذري، عمر بن مسعود بن ساعد: 1994، كشف الأسرار المخنية في علم الأجرام السماوية والرقوم الحرفية، مخطوط منشور بمجلة نزوى الثقافية، العدد1
- مونسي، حبيب: 2001، 2002، توترات الإبداع الشعري، نحو رؤية جديدة للتدفق الشعري وتضاريس القصيدة، ط1، دار الغرب، وهران، الجزائر
- هولب، روبرت: 1994، نظرية التلقي، ترجمة : د. عز الدين إسماعيل، النادي الأدبي الثقافي، جدة
- يقطين، سعيد : 1989، تحليل الخطاب الروائي، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء
- يقطين، سعيد : 1989، قال الراوي، البنية الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، بيروت

الباب الثاني

الوصف والذات الواصِفة

الفصل الأول

الوصف في السرد العربي القديم
منظرصيد لعبد الحميد الكاتب أنموذجاً

1ـ مقدمة

يشتمل النص الأدبي على خطابات متنوعة من سردي إلى وصفي إلى حجاجي. وتفترض دراسة الخطاب الوصفي"descriptive discourse" في نص سردي تراثي تعدّد مداخل النظر فيه، وتنوع مقاربات التحليل من جهة الشكل، والمضمون، والدلالة، والمصطلح.

ومن الملاحظ أن الدراسات الوصفية تأخذ اتجاه الدراسة الجزئية، أو تتبع الظاهرة على مستوى العصر كله، وهي أمور لا تحيط بأوجه التشاكل والتباين في الخطاب الوصفي، ولا توصل إلى إدراك جوهر الوصف "Description"، أو الحديث عنه من جهة الموصوفات. ونهدف إلى النظر في هذه الرسالة منطلقين من أنّ الوصف فيها خطاب أساس، له وحدات وصفية ترتبط بجملة علاقات. كما أنّ هذه الوحدة تتّسم بجملة سمات منها خاصية الانغلاق، والاستقلالية. وهي أمور يتباين فيها الخطاب الوصفي والخطاب السردي.

2ـ الوصف في المعجم والنقد

يعدّ الوصف مكوناً من مكونات الخطاب، وعنصراً من عناصره. وقد تحدث النقاد العرب القدامى عن الوصف، وارتبط لديهم بالشعر. فعدّوه معيار

جودة الشعر، ومجالاً للتفاضل بين الشعراء. وقد ارتبط الوصف بالشعر؛ لأن العرب لم تعرف الرواية، والقصة، والمسرحية إلا في العصر الحديث. فنجد حضوره واضحاً في الرواية العربية في مراحل تطورها.

وقد اهتم النقاد القدامى بالوصف خلاف النقاد المحدثين الذين انصرفوا عنه - إلا أقلهم - [1] إلى السرد، والخطاب. فقد نهضت الرواية - على سبيل المثال- على الوصف، لكنّ النقد غيّبه.

كما ارتبط الوصف بالمحاكاة، والتصوير، والتخييل. وقد أفادت المادة - معجمياً - معاني الكشف، والإيضاح، والحسن، والاتصاف: "وصف الشيء له وعليه وصفاً، وصفة: حلاه... الوصف وصفك الشيء بحليته ونعته..." [2].

يأخذ التعريف السابق بالحسبان البعد التداولي: الكشف، والإيضاح. ومن هنا تأتي علاقته بالبلاغة. ويعني الكلام السابق أن كلّ ما دلّ على الصفات والهيئات مُدرجٌ في الوصف، يحمل معنى الإبانة والكشف من جهة، ومعنى الإخبار الذي يخصص الموصوف من جهة أخرى. ويمكن أن نمثّل لتعريف الوصف بما يأتي:

إخبار عن الصفات ← تدقيق في الصفات ← ارتباط بالحواس، أو بالمشاعر.

وقد ارتبط الوصف بالمستوى الأدبي البلاغي. وهو الأمر الذي نجده لدى البلاغيين القدامى؛ إذ ربطوا الوصف بشكل التعبير، وبالنظام والترتيب في

---

(1) انظر: - محمد نجيب العمامي، في الوصف بين النظرية والنص السردي.

- عبد الفتاح الحجمري، الكحل والمرود- تحليل الوصف في الرواية العربية. ولمزيد من التفصيل ينظر:

- J.-Michel Adam, La description, Q.S.J, PUF, Paris, 1993
- Philippe Hamon, Du descriptif, Hachette, Paris, 1993
- Francois Laplatine, La description ethnoraphique, Nathan, Paris, 1996
- Michel Riffaterre, Essais de stilystique structurale, Flammarion, Paris, 1971

(2) ابن منظور، لسان العرب، مادة وصف.

الكلام، فقد رأى قدامة بن جعفر[1] أن الوصف محسّن. ومن شروطه لديه أن يكون سمحاً، سهل مخارج الحروف من مواضعها، عليه رونق الفصاحة مع الخلو من البشاعة. يقول:[2] "**الوصف إنما هو ذكر الشيء بما فيه من الأحوال والهيئات.** ولما كان أكثر وصف الشعراء **إنما يقع على الأشياء المركبة من ضروب المعاني** كان أحسنهم وصفاً من أتى في شعره بأكثر المعاني التي الموصوف مركب منها، ثم بأظهرها فيه وأولاها حتى يحكيه بشعره، ويمثله للحس بنعته".

يعني الكلام السابق أن الوصف قد عُدّ مقياساً من مقاييس الشعرية، وارتبط بحقيقة الموصوفات، لكنه حديث عن الصفة التي تتبع الموصوف، لا حديث عن أثر الوصف، ووظيفته في النص الأدبي: أي المحاكاة، والتمثيل بالحس من أجل أن يستحضر السامع الشيء، ووظيفته. فيرتبط الوصف بالأحوال، والهيئات؛ أي بالصورة الخارجية، ويتحول الموصوف من شكل مادي إلى شكل فني له خصوصية لغوية.

كما أن الوصف ـ لدى قدامة ـ مركّب، لا مفرد، فالمبدع المبرّز من أتى بأكثر المعاني للموصوف المركب وكان أميناً في النقل. فعلاقة الوصف بالموصوف علاقة مقاربة ومماثلة.

أما في العصر الحاضر فقد ربط إبراهيم فتحي ـ في معجمه ـ الوصفَ بالحواس قائلاً: إنه "شكل من أشكال القول، ينبئ عن كيف يبدو شيء ما، وكيف يكون مذاقه، ورائحته، وصوته، ومسلكه، وشعوره".[3]

---

[1] نقد الشعر، ص 62.

[2] المصدر السابق، ص 134

[3] معجم المصطلحات الأدبية، مادة وصف.

لقد أدرك النقاد المحدثون أن للوصف قيمتين: فنية، ونقدية، مع أنهم تأرجحوا بين نكران أهميته، ووظيفته في بناء النص الأدبي، والرضا عنهما. لكن الوصف ظلّ مستعلياً على مواقف النقاد، فلم يرتبط بجنس أدبي محدد، ولم ينظم سلفاً في شكل خاص، ولا يؤدي وظيفة واحدة في الخطاب، ولا يتجلى في شكل واحد. وقد تنوعت مواقف النقاد المحدثين من الوصف، وربما أمكن لنا الوقوف عند بعض من جهودهم في هذا المجال، بهدف تحليل الوصف في رسالة في الصيد لعبد الحميد الكاتب.

3ـ نصّ الرسالة: منظر صيد لعبد الحميد الكاتب[1]

"أطال الله بقاء أمير المؤمنين مؤيداً بالعزّ، مخصوصاً بالكرامة، ممتّعاً بالنعمة، إنه لم يُلَقّ أحدٌ من المقتنصين، ولا مُنحَ متطرّفٌ من المتصيّدين، إلاّ دون مالقّانا الله به من اليُمن والبركة، ومنحنا من الظفر والسعادة في مسيرنا من كثرة الصيد، وحسن المقتنص، وتمكين الحاسة، وقرب الغاية، وسهولة المورد، وعموم القدورة[2] إلاّ ماكان من محاولة الطلب، وشدّة النّصب[3] لنافر الصيد، وقائد الطريدة[4] التي أمعنّا في الطلب لها، وأعجزنا البُهْرُ[5] عن اللحاق بها؛ لتفاوت سبقها، ومنقطع هربها، ومتفرّق سُبلها، ثمّ آلَ بنا ذلك إلى حسن الظفر، وتناول الأرب[6] ونهاية الطرب.

---

(1) أبو الحسن علي الحسيني الندوي، مختارات من أدب العرب، 52/2وما بعده.

(2) القدورة: القدرة

(3) النَّصَب: العناء والتعب

(4) الطريدة: ما يطارد من صيد ونحوه

(5) البهر: انقطاع النَّفس من الإعياء

(6) الأرب: الغاية والمقصد

وإنـي أخـبر أمـير المـؤمنين أنـا خرجنـا إلى الـصيد بأعـدى[1] الجـوارح[2]، وأثقف[3] الـضواري[4] وأكرمهـا أجناسـاً، وأعظمهـا أجساماً، وأحسنها ألوانـاً، وأحـدّها أطرافـاً، وأطولهـا أعـضاء، قـد ثُقّفـتْ بحسن الأدب، وعُـوّدَت شـدّةَ الطّلب، وسَبَرَتْ[5] أعلام[6] المواقف، وخبرَت المجاثم[7] مجبولةً على ما عُوّدت، ومقـصورةً على مـا أُدّبـت، ومعنـا مـن نفـائس الخيـل المخبـورة[8] الفراهـة[9] مـن الـشهريّة[10] الموصـوفة بالنجابـة، والجـري، والـصلابة. فلـم نـزل بـأخفض سـير، وأثقف طلب وقد أمطرتنا السماءُ مطراً متداركاً[11]، فربـت منـه الأرض، وزهـر البقلُ، وسكنَ القتامُ[12] من مُثار الـسنابك[13]، ومتشبعات الأعاصير، مهلـة أن سـرنا غلـوات[14] ثـم بـرزت الـشمس طالعـة، وانكـشفت مـن الـسحابِ مـسفرةً، فتلألأت الأشجارُ، وضحك النّوار[15] وانجلت الأبـصار، فلـم نـرَ منظراً أحسنَ حُسناً، ولا مرموقـاً أشبهَ شـكلاً، مـن ابتسِام نـور الـشمس عـن اخـضرار زهـرة

---

[1] أعدى: أكثراً عدواً وجرياً

[2] الجوارح: ذات الصيد من الطير.

[3] أثقف: أمهر وأحذق

[4] الضواري: الكلاب المتعودة للصيد والمولعة به

[5] سبرت: اختبرت

[6] أعلام: جمع علَم، وهو الشيء الذي ينصب، فيهتدى به

[7] المجاثم: موضع جثوم الطير والحيوان ونحوهما بالأرض

[8] المخبورة: المعروفة عن تجربة واختبار

[9] الفراهة: النشاط في السير

[10] الشهرية: البراذين، وهي الخيل التركية وخلافها العراب

[11] المتدارك: المتعاقب

[12] القتام: الغبار الأسود

[13] السنابك: أطراف الحافر

[14] الغلوات: جمع غلوة وهي مسافة تقدر برمية سهم

[15] النوار: الزهر

الرياض، والخيلُ تمرحُ بنا نشاطاً، وتجتذبنا أعنَّتُها انبساطاً، ثم لم نلبث أن علتنا ضبابةٌ تقصُر طرفَ الناظرِ، وتخفي سُبلَ السلام، تغشانا تارةً، وتنكشف أخرى، ونحن بأرض دَمِثة[1] التراب، أشِبة الأطراف[2] مغدقة[3] الفجاج، مملوءة صيداً، من الظباء والثعالب والأرانب، فأدّانا المسيرُ إلى غابةٍ دونها مألفُ الصيد، ومجتمعُ الوحش، ونهايةُ الطلب، قد جاوزناها ونحن على سبيل الطلب ممعنون، وبكلّ حرَّة[4] جَوْنة[5] متفرقون، فرجع بنا العَوْدُ على البدء، وقد انجلت الضبابة، وامتدّ البصر، وأمكن النظر، فإذا نحن برَعْلَة[6] من ظباء، وخِلْفَة[7] آرام[8] يرتعن آنسات[9] وقد أحالتهنّ الضبابةُ عن شخصنا، وأذهلهنّ أنيقُ الرياض عن استماع حسّنا، فلم نَعُجْ[10] إلاّ والضواري لائحةٌ لهنّ من بعد الغاية، ومنتهى نظر الشاخص، ثمّ مدّت الجوارحُ أجنحتها، واجتذبت الضواري مقاودَها[11] فأمرت بإرسالها على الثقة بمحضرها، وسرعة الجوارح في طلبها، فمرّت تحفُّ حفيف[12] الريح عند هبوبها تَسُفُّ[13] الأرض سفّاً، كاشفةً

---

(1) دمثة التراب: لينة ذات رمل
(2) أشبة الأطراف: فيها شجر ملتف
(3) مغدقة: متسعة
(4) الحرة: الأرض ذات الحجارة السود
(5) الجونة: السوداء
(6) الرعلة: الجماعة المتفرقة
(7) الخلفة: مايبقى أو يتبع
(8) الآرام: جمع رئم، وهو الظبي الأبيض
(9) آنسات: متبسطات غير مستوحشات
(10) نعوج: ننعطف ونميل
(11) المقاود: ما تقاد به الدابة من حبل ونحوه
(12) الحفيف: صوت الريح
(13) تسفّ: تمرّ على وجه الأرض دانية منه

عن آثارها، طالبةً لخيارها، حارشةً[1] بأظفارها، قد مزّقتها تمزيق الريح الجرداء: فمن صائحٍ بها وناعر[2] وهاتف بها وناعق[3] يدعو الكلبَ باسمه، ويفدّيه بأبيه وأمّه. وخافقٍ[4] يطلبه الرمح، وطامح[5] يمنعه، وسانح قد عارضه بارح[6] قد حيّرتنا الكثرة، وألهجتنا القدرة، حتى امتلأت أيدينا من صنوف الصيد، والله المنعم الوهّاب..

ثم ملنا - ياأمير المؤمنين- بهداية دليل قد أحكمتْه التجاربُ، وخبرَ أعلامَ المذانب، إلى غدير أفيح[7] وروضة خضِرةٍ، مستأجمة[8] بتلاوين الشجر[9] ملتفّة بصنوف الخمر[10] مملوءة من أنواع الطير، لم يذكرهنَّ صائدٌ، ولا اقتنصهنّ قانص، فخفقَ لها بطبول، وصُفر بنفير الحتف[11] فثار منها ماملأ الأفقَ كثرتُها، وراعت الجوارحَ خفقاتُ أجنحتها، ثمّ انبرت البزاةُ[12] لها صائدة، والصقور كاسرة، والشواهين ضاربة، يرفعن الطلب لها، ويخفضْنَ الظفر بها، حتى سئمنا من الذبح، وامتلأنا من النضيح[13] كأنا كتيبة[14] ظَفِرت

---

(1) حارشة: خادشة

(2) ناعر: مصوّت صائح

(3) الناعق: المصوت بصوت أشبه بصوت الغراب

(4) خافق: مضطرب

(5) طامح: ناشز جامح

(6) السانح: الآتي من اليمين، والبارح: الآتي من اليسار

(7) أفيح: واسع

(8) مستأجمة: كثيرة الشجر

(9) تلاوين الشجر: صنوفها

(10) الخمر: الشجر

(11) الحتف: الموت

(12) البزاة: الطيور الجارحة، جمع البازي

(13) النضيح: العرق

(14) الكتيبة: القطعة من الجيش، وكذلك السرية

بغيتها، وسريّة نُصِرت على عدوّها، وألحقت ضعيفها بقويّها، وغلبت محسنها بمسيئها، لا نملك أنفسنا مرحاً، ولا نستفيق من الجذل[1]بها فرحاً، بقية يومنا، والله المنعمُ الوهاب."

4. عبد الحميد الكاتب

هو عبد الحميد بن يحيى، مولى العلاء بن وهب القرشي. يعود أصله إلى أصول فارسية، وكان من أهل الأنبار، وسكن الرقة[2].

وقد ضُربت ببلاغته الأمثال، فقيل: "فتحت الرسائل بعبد الحميد، وختمت بابن العميد"[3] وفي الحقيقة لم تبدأ الرسائل بعبد الحميد، فقد عرفت الرسائل في صدر الإسلام؛ ومنها رسالة الخليفة عمر بن الخطاب "ر" إلى قاضي البصرة أبي موسى الأشعري. ويمكن القول إن الرسائل الفنية بدئت به. وقيل: إنه "أول من فتق أكمام البلاغة، وسهّل طرقها، وفك رقاب الشعر"[4].

عمل عبد الحميد بصنعة الكتابة، وهي ليست عملاً سهلاً، بل صنعة تحتاج إلى دربة، ومهارة، وتثقيف تام بالأدب: شعره ونثره، والقرآن الكريم، والأخبار، والتاريخ. ويمكن عدّه - بناء على ماسبق - الأبرز في الكتابة في العصر الأموي، وقد أُثر عنه ثلاث رسائل: رسالة في محاربة الشطرنج، ورسالة إلى الكتّاب، ورسالة في الصيد.

---

[1] الجذل: الفرح

[2] انظر أخباره في: ابن خلكان، وفيات الأعيان، 307/12

الإصطخري: المسالك والممالك، طبعة ليدن، ص145

[3] الثعالبي، يتيمة الدهر، 137/3

[4] ابن عبد ربه: العقد الفريد، ج165/4

5ـ الوصف في رسالة في الصيد

تعدّ الكتابة في ذاتها ذات بعد قصدي، سواء توسلت بالوصف أو بغيره؛ لذا لابد أن يجد خطابُها الخاص في الوصف فضاءً تتحرك فيه العناصر الدلالية.

وتتألف هذه الرحلة من مشهدين: يمثل المشهد الأول موجز الرحلة، ونتيجتها، ويمثل المشهد الثاني تفاصيلها. ونجد أن السكون يمثل مجالاً للوصف في المشهد الأول **"أطال الله بقاء أمير المؤمنين مؤيداً بالعز، مخصوصاً بالكرامة، ممتّعاً بالنعمة. إنه لم يُلقَّ أحد من المقتنصين، ولا مُنح متطرّف من المتصيّدين... إلى قوله: حسن الظفر، وتناول الأرب، ونهاية الطرب"**.

فقد بدأ عبد الحميد بجمل اسمية يدعو فيها لأمير المؤمنين بالعز والكرامة، ثم انتقل إلى وصف الظفر والسعادة بسبب كثرة الصيد، وحسن المقتنص، وتمكين الحاسة، وقرب الغاية... إلى أن آل به ذلك إلى حسن الظفر، وتناول الأرب، ونهاية الطرب. وهو مشهد قصير قياساً إلى مشهد التفصيل في وصف الرحلة. فالحركة تمثل الخلفية التي ينشأ عليها الوصف في المشهد الثاني **" أخبر أمير المؤمنين، ثُقفت بحسن الأدب، وعُوِّدتْ شدة الطلب، علتنا ضبابة تقصر طرف الناظر، وتخفي سبل السلام... تسفّ الأرض سفاً كاشفة عن آثارها ...ثم مِلْنا...إلى غدير أفيح، وروضة خضرة...."** وهو أمر يدل على بعد نظر عبد الحميد الذي شعر أن السكون الطافح لا بد أن ينقلب إلى ضده، أي إلى حركة حتى يصل إلى الحدّ الذي يجب أن ينتهي إليه، فيتطلع إلى ما وراء السكون. وقد أمعن في وصفه، فطال أفق ترقّب المتلقي الحركةَ الناجمة عن فعل الصيد. وبذلك قدّم رسالته على وفق هندسة أقامها على مشهدين، انتقل فيهما من السكون إلى الحركة. ففي المشهد الأول إطار زمكاني، وعلامات سكون في الحركة، وحركة في السكون.

يثير التركيز على وصف السكون والحركة اهتمام المتلقي. فليس المهم في الرسالة الإخبار عن الرحلة بل الوصف؛ لأنه المركز الذي تدور الرسالة حوله.

ويعد السكون والحركة بؤرة الوصف؛ إذ يشدان المتلقي إلى ما سيحدث بعد الجمل الساكنة من حركة. فلا حضور للخليفة إلا في مقدمة الرسالة، وقوله **"ثم مِلْنا يا أمير المؤمنين"** يبدو عنصراً من عناصر السكون. فقد ورد بوصفه أمير المؤمنين، لا باسمه. ويتعين على ذلك أن الرسالة متعلقة بالخليفة من جهة الإخبار فقط " **وإني أخبر أمير المؤمنين**" حتى يمكن القول إن الخليفة عنصر ثانوي يأتي بعد الوصف في الرتبة، ويغدو سكوناً يضاف إلى السكون الموجود في الرسالة.

يريد المبدع في استقصائه الوصفي أن يكون الشخصية المحورية في الرسالة؛ فنراه ينتقل معتمداً على الحركة في الجزء الثاني الذي يبدأ بالفعل أخبر، فيتوازى المشهدان في الدلالة، وتتصارع الحركة والسكون في المشهد الثاني، وهي حركة مضطربة جداً؛ لذا أتت جملها قصيرة، أفلحت في زعزعة السكون، وكأن كل عبارة تمثل جولة صيد جديدة، وباجتماع هذه الجمل التي تطغى الحركة عليها يرتسم المشهد الوصفي، ويتصاعد إلى أن يبلغ نهاية الحركة، وعودة السكون في نهاية الرسالة " **لا نملك أنفسنا مرحاً، ولا نستفيق من الجذل بها فرحاً بقية يومنا، والله المنعم الوهاب"**.

5- 1- خطة الوصف

يوجّه الواصِف كلامه إلى أمير المؤمنين، وهو الذي سيتلقى المعرفة الوصفية، فيظهر منتظراً ما سيخبره الواصف به. ولا تتدخل شخصيته في خطة الوصف، فهو لا يطلب المعرفة، بل تُقَدَّم له، لكنه يمتلك سمة دافعة للحدث المعرفي المولّد للوصف، هي استيعاب الوصف، وحسن الاستماع.

أما الواصف فهو المختص بسلطة المعرفة، يقودها حسب ثقافته، ورغبته. وتبدو للواصف سلطة، فلا أحد يراجع كلامه، ولا أحد يستوقفه، ويمكن أن نمثل عمله بالشكل الآتي:

الرغبة في الصيد ← القدرة على الصيد ← إتقان فن الصيد ← فعل الصيد ← وصفه

ويمكن القول إن الوصف في هذه الرسالة هو موضوع الكلام ؛ لأنه استطاع أن يمتع المتلقي ، ويثير لديه رغبة في ممارسة الصيد.

يخضع الوصف في هذه الرسالة لخطة مدروسة ، فالبداية من صنع الواصف ، وهي طُعم. فقد بدأ بمخاطبة أمير المؤمنين ، والثناء عليه ، وهو أمر لم يأت عبثاً ، بل له وظيفة. ويمكن أن نلاحظ أن الذاتية في الخطاب ملازمة لخطاب الواصف. فقد جرت العادة في النص الوصفي أن يكون منزلُ الوصف الأولُ هو البداية. لكنّ ثمة مراوغة من قبل المبدع ؛ إذ يمكن أن نعد معلن بداية الوصف الجمل الوصفية المخصوصة بالخليفة **"مؤيداً بالعز ، مخصوصاً بالكرامة ممتعاً بالنعمة"** ، ثم يبدأ الوصف من حيث يجب أن ينتهي بقوله **"إنه لم يُلَقَّ أحدٌ من المقتنصين ، ولا منحَ متطرّفٌ من المتبصرين إلاّ دون ما لقّانا الله به من اليمن والبركة ، ومنحنا من الظفر والسعادة في مسيرنا من كثرة الصيد ، وحسن المقتنص ، وتمكين الحاسة ، وقرب الغاية ، وسهولة المورد...إلى قوله : ونهاية الطربُ"**

إن شخصية الواصف مندرجة في الخطة العامة للوصف التي ضبطها الواصف ، فقد مهّد لوجهة نظره "Point of view" بالوصف بمقصد الإيهام بالواقع ، فأثبت معلنات بداية[1] منها توجيه الحديث للخليفة ، ووصف نتيجة الرحلة. ونجد هذه المعلنات معلنات بداية مراوغة ؛ إذ يهيّئ الواصف الخليفة ؛ لتلقي ما حدث على ساحة الوصف ، ثم يسترسل في وصفه ، فيقدّم ما رأت عيناه ، وما سمعه. وهنالك وصفٌ لحال الفرائس. ونجد أن معلن بداية فكرة يكون معلن نهاية فكرة سابقة. فتتداخل الأفكار ، ويمسك بعضها بيد بعض ما يعني أن الرسالة كلها مشهد واحد على تعدّديته. وتعدّده مرتبط بحركة الواصف المدرِك ، وبتعدد زوايا الإدراك.

---

[1] للتفصيل في هذا المصطلح انظر : محمد نجيب العمامي ، تحليل الخطاب السردي ، ص26.

ويوجِد معلن البداية مع اسم العلم (أمير المؤمنين) عملية إدراك، ويكشف عن التلازم في وجهة نظر الوصف بين المكونين الإدراكي، والمعرفي. فالمخاطب مهيّأ لسماع تفاصيل الرحلة، ويملك الكفاءة اللغوية الضرورية للإدراك، ويأتي الراوي الذي يصف، فينتفي الفرق بين الراوي بوصفه متكلماً والشخصية بوصفها متلفظاً مباشراً؛ لأن المبدع إذا كان شخصية لا يُبَئّر بل يبأّر. فالمبئّر يتكلم بضمير الغائب[1].

ينتقل الواصف إلى التفاصيل الصغيرة بعد الإجمال، فثمة عمليات وصفية وفّرت في المستوى الدلالي التتالي الموضوعاتي لكل مقطع، وهو تنام مخبَر عنه. فقد أحالت التفاصيل الوصفية الصغيرة، والأجزاء الصغيرة التجهيعية إلى المرجع ذاته سواء تعلق الأمر بالموصوف الرئيس (الرحلة) أو الثانوي (التفاصيل الصغيرة) وهو أمر وفرته العمليات الوصفية على مستوى البناء.

إن ثمة موصوفاً رئيساً (الرحلة) وموصوفات ثانوية حُدّدت ظاهرها. وتحديد المظاهر "عملية وصفية تتمثل في تفريع الموضوع، أو الموصوف إلى خاصياته وعناصره"[2].

وقد فُرّع الموصوف إلى عناصره، أو مكوناته؛ إذ عُيّن مكان الرحلة من غير أن يحدد تحديداً جغرافياً، وتفرع الوصف إلى وصف للطبيعة الساكنة والمتحركة، فكانت هناك علاقة أقامها الواصف بين الموصوفات، والزمان، والمكان عبر لغة شعرية. وتدعي هذه العملية الوصفية التعليق "Comment"[3] ثم يبدأ الواصف بترسيخ "Consolidation" موضوعه الأساس. وقد رسّخه؛

---

[1] المرجع السابق، هامش ص34

[2] المرجع السابق ص119 نقلا عن:
Philippe Hamon, Du descriptif, Hachette Livre, Paris,P.127,123

[3] المرجع السابق، ص127- 128

لأنه انطلق من الكل (في بداية الرسالة) إلى الأجزاء. فالكل يوصل إلى الأجزاء، والأجزاء تحيل على الكل. فالترسيخ "عملية وصفية تتمثل في افتتاح المقطع الوصفي بذكر مرجعه، أو موضوعه الرئيس"[1]

ويمكن أن نجد أن مصطلح اللوحة ذو صلة بالوصف في هذه الرسالة، فهي تقع في منطقة وسطى بين السرد والوصف، وهي شكل من أشكال الوصف المبأر، تسهم في رسم "الإيقاع الداخلي للعمل، وتخلق علاقة معينة بين الأجزاء (الإيحاء بالتتالي أو بالقطع) ....وهي وحدة بنيوية لها استقلاليتها عما سبقها وما يليها، ووحدة مكانية لها حدود مكانية تضفي عليها استقلالاً عضوياً شأنها في ذلك شأن اللوحة في الرسم التي يكون لها إطارها الخاص"[2] ويأخذ الممثلون في اللوحة وضعية سكون تذكر بلوحات، أو منحوتات معروفة، وتوحي بالموقف المعبر.

وثمة مصطلح جديد يماثل مصطلح اللوحة في النقد الغربي الحديث، هو وصف الأفعال، أو الوصف عن طريق الفعل، يندرج فيه إلى جانب وصف مظاهر الطبيعة وصف المعركة بين كلاب الصيد، والفريسة مثلاً "**فلم نعج إلا والضواري لائحة لهن من بعد الغاية، ومنتهى نظر الشاخص . ثم مدت الجوارح أجنحتها، واجتذبت الضواري مقاودها...فمرت تحفّ حفيف الريح عند هبوبها، تسفّ الأرض سفاً، كاشفة عن آثارها، طالبة لخيارها ...قد مزقتها تمزيق الريح الجرداء ...**"

يمكن أن نطلق على هذه اللوحة الوصف الممسرح، أو المسرّد؛ إذ يعتمد على المسانيد العقلية والبلاغية. ومن شأن هذه المسانيد أن تثبت الحياة في الشيء الموصوف، وتكسبه الحركة.

---

[1] المرجع السابق، ص116- 117

[2] د. ماري إلياس، ود. حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ص144

واللوحة في هذه الرسالة حافلة بالحركة خلاف التعريف الس.ب. ويمكن أن نعدَّ اللوحةَ، والمشهد في هذه الرسالة بناء داخلياً، لا خارجياً[1]

وثمة تشاكل بين اللوحة، والرسالة في الصيد. فالرسالة فن خطيّ يمثل تتبعاً آنياً للوصف. وتقدم اللوحة التجربة تقديماً مباشراً. وفي كلتا الحالتين تغدو وظيفة الفنان جعلنا نرى مالا نعيه، وإيقاظ إيحاءات لدى المتلقي.

إذا نظرنا إلى المقطع الوصفي على أنه وحدة أسلوبية تتمتع باستقلالية، وقطعة قابلة للعزل، يمكن أن نرى في هذه الرسالة ثلاثة مقاطع وصفية: الأول من بداية الرسالة إلى **" ثم آل بنا ذلك إلى حسن الظفر، وتناول الأرب، ونهاية الطرب"** والثاني من **" وإني أخبر أمير المؤمنين أنا خرجنا إلى الصيد ... إلى قوله حتى امتلأت أيدينا من صنوف الصيد، والله المنعم الوهاب"** والمقطع الثالث يبدأ بـ **" ثم ملنا يا أمير المؤمنين بهداية دليل.....إلى نهاية الرسالة."**

وقد امتد المقطع الوصفي الثاني بفضل ترسيخ الموصوف الرئيس (الرحلة)، والموصوفات الثانوية (الحيوان) وبناء على ذلك نجد أن تحديد المظاهر أهم عملية وصفية؛ فقد حدّد الواصف موضوع وصفه، ثم حدد خاصياته، وعناصره، فبدا مبئِّراً للحيوان المَصيد؛ لأنه نفذ إلى داخله، ووصف مشاعره. **"لم يذعرهن صائد "أي الطير" ولا اقتنصهن قانص، فخُفِقَ لها بطبول، وصُفر بنفير الحتف، فثار منها ما ملأ الأفق كثرتها، وراعت الجوارح خفقات أجنحتها ..."** وبذلك يكون الواصف أهم مكون لخطة الوصف. فقد أنبأ عن كل شيء، فمر وصفه بمرحلتي التعاقب والتداخل. ففي التعاقب انتقال من العام (في المقطع الأول) إلى الخاص في المقطعين التاليين. والواصف هو ذات الإدراك في الرسالة كلها، رؤيته خارجية في البداية، ثم تتحول إلى داخلية. وتدل كلية حضور

[1] للاستزادة انظر: جيفري ميرز، اللوحة والرواية، ص161- 165

الواصف على أن عمق منظوره لا حدّ له، وأن التبئير من الدرجة صفر، فالواصف يعرف كلّ شيء، وقد يتداخل بسائر الشخصيات، فيظهر راوياً عليماً لا مالك للحقيقة غيره.

5- 2- العمليات الوصفية

تتعدد العمليات الوصفية في هذه الرسالة محققة متعة التشويق الوصفي. فثمة وصف بسيط، ووصف معقد (تشجيري)، ووصف انتشاري.

أ ـ الوصف البسيط :

يعطى عادة بجملة وصفية قصيرة تشتمل على تراكيب وصفية صغرى؛ إذ "يمكن أن يحضر الوصف في شكل دليل مركب في شكل كلمة أو جملة أو متتالية من الجمل "[1]

"**ونحن بأرض دمثة التراب، أشبة الأطراف، مغدقة الفجاج، مملوءة صيداً...**" ففي هذا الوصف البسيط تتعدد الصفات لموصوف واحد.

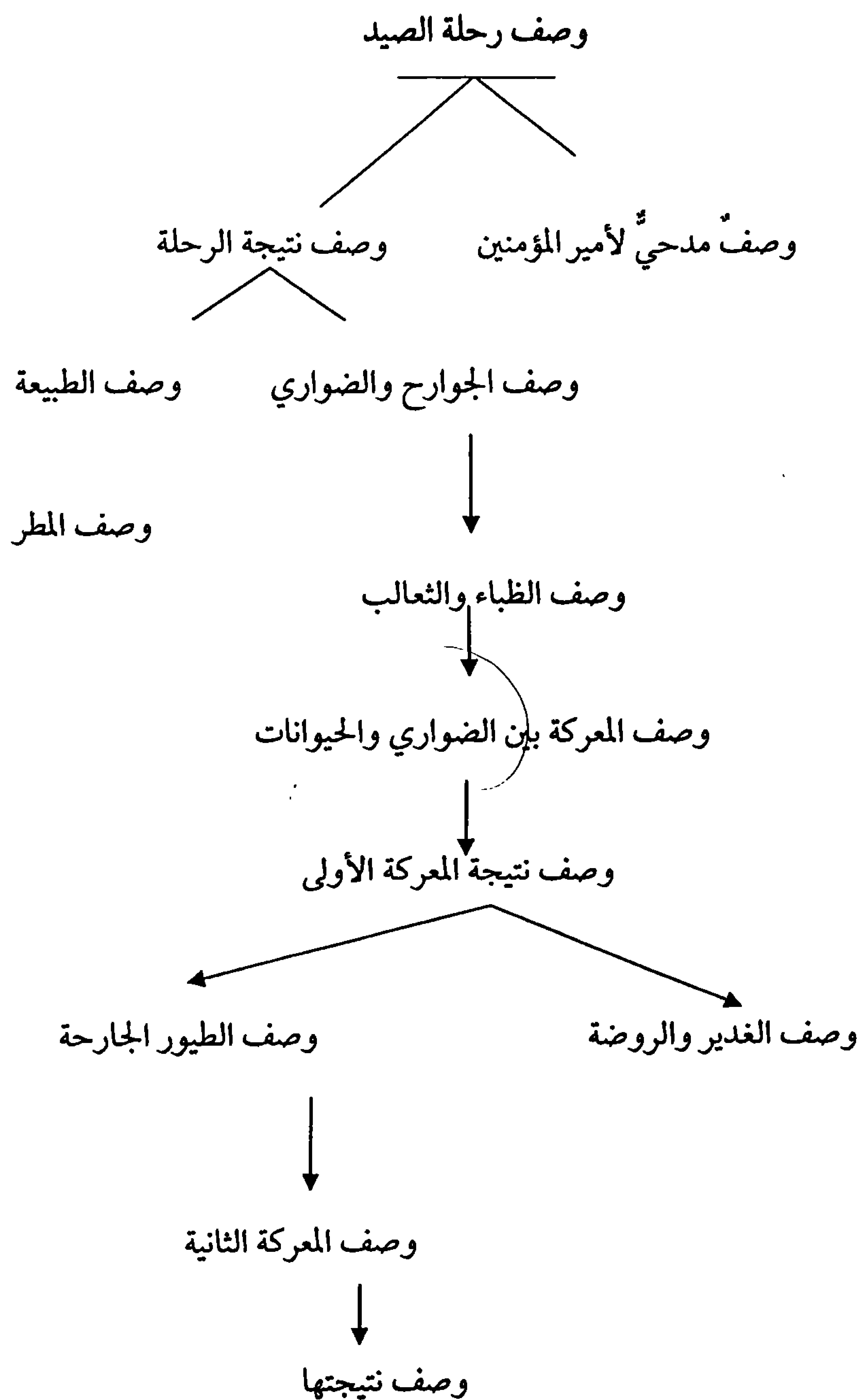
ب ـ الوصف المركب

وهو الوصف الذي يعتمد على التفريع المعقد؛ إذ تتكشف داخل المقطع الوصفي أكثر من وحدة وصفية"descriptive unit" قابلة لأن تستقلّ في ذاتها بسبب اكتمال مكونات الوصف المتوافرة في تلك الوحدة الخاصة بها، والثاني هو بعد الصفات فيها عن موضوع الوصف المركزي الأول الذي كان سبباً لها[2]

---

(1) عبد اللطيف محفوظ، وظيفة الوصف في الرواية ،ص6

(2) نجوى القسنطيني الرياحي، في نظرية الوصف الروائي، ص235


وصف رحلة الصيد
وصفٌ مدحيٌّ لأمير المؤمنين
وصف نتيجة الرحلة
وصف الجوارح والضواري
وصف الطبيعة
وصف المطر
وصف الظباء والثعالب
وصف المعركة بين الضواري والحيوانات
وصف نتيجة المعركة الأولى
وصف الغدير والروضة
وصف الطيور الجارحة
وصف المعركة الثانية
وصف نتيجتها

العنصر المتولد عن موضوع الوصف يضحي موضوعاً وصفياً تتفرع منه عناصر، وصفات قابلة للتفرع، إذ ينزع الوصف نحو الشمول؛ لأنه يمعن في تجزيء الصفات، ويصدر ذلك عن منطق لا اعتباطاً، ويضفي تشعب حركة الوصف حركة على الحدث الوصفي، لكن ذلك لا يعني انعدام رغبة الواصف في تنظيم وصفه. فحرصه على الإيهام بالواقع يدفعه إلى تعيين الصفات، وضبط العناصر؛ ليرسم صورة أشدّ ما يكون قربها للواقع. فلا ينقل الواصف الموصوفات، بل يعيد تشكيلها على وفق معرفته المرتبطة برؤيته. فلا يهم ما يراه بقدر ما يهم معرفته بما يراه، وكيف يجب أن يراه.

ج- الوصف الانتشاري

إذا كان الوصف المركّب منصبّاً على الموصوف شريطة أن يكون معقداً بفضل الانتقال من الموصوف إلى أجزائه فإن الوصف الانتشاري هو الذي يراكب الأشياء، والمشاهد، واللوحات بطريقة تسمح له بإعلان نفسه محوراً مهيمناً يخضع لمشيئته محور السرد.

ويمكن أن ننظر إلى الرسالة من بدايتها إلى نهايتها على أنها تراكب للمشاهد الوصفية، واللوحات التي سبق ذكرها. وبناء على ذلك يتعين أن الوصف طاغٍ على هذه الرسالة.

ومع أن الوصف يتشعب، وينتشر، وتتعدد الخاصيات، والعناصر، وعمليات التعليق والترسيخ فإن مكوناته تظل مشدودة بعضها إلى بعض بفضل الموضوع الرئيس، فهو يوحّدها، ويلمّ شتاتها، وهي تعود إليه. لكن هذه القدرة على التوحيد لا تلغي العملية المخالفة ضمن الوصف الانتشاري، وهي التجزئة. فالوصف يوحّد، ويجزّئ في الآن نفسه. فموضوع الوصف ما إن يظهر حتى يختفي، فتنوب عنه عناصره الجزئية، وعلاقاته بغيره، عن طريق التشاكل"Isotopie" الدلالي، والانزياح، فيقيم علاقات مخصوصة بين الموصوفات داخل النص.

ولكن لا توجد في العملية الوصفية أشياء ثانوية، فالشيء الذي يبدو ثانوياً يأخذ حظه الكامل من الاهتمام الوصفي **"ثم لم نلبث أن علتنا ضبابة تُقصر طرف الناظر، وتخفي سُبُلَ السلام، تغشانا تارة، وتنكشف أخرى..."**

6ـ وظائف الوصف ودلالاته

6- 1- الوظيفة التجميلية

لا تعني الوظيفة التجميلية التزيين لهدف التزيين، بل تعني الوصف الموظَّف لعرض صورة عن مرحلة من مراحل الصيد، تعرّف المتلقي بمسميات الصيد، ومفرداته، وجماليته، وقيمته في سلم القيم الاجتماعية في تلك المدة؛ إذ يتيح الوصف استحضار العصر بملابساته الثقافية، والمهنية **"ثم انبرت البزاة لها صائدة، والصقور كاسرة، والشواهين ضارية يرفعن الطلب لها، ويخفضن الظفر بها كأن كتيبة ظفرت ببغيتها، وسريّة نُصرت على عدوها..."** فلا يتوقف الوصف عند الاستحضار، بل يتعداه إلى التصوير.

6- 2- الوظيفة التصويرية

نرى الواصف يباعد بين الموصوف والمرجع الواقعي متعمّداً، فيخلق باللغة مرجعاً جديداً فيه توظيف للبيان؛ ولذلك علاقة بالرابط الحجاجي، فلم يهدف الواصف من حجاجه إلى التأثير في الموصوف له وحسب، بل حاول استدراجه إلى فعل الوصف. فنقل الواصف جلّ أفكاره بطريقة تصويرية غير مباشرة، فنهض الوصف على التخييل.

ويغدو الإيهام بالواقع من الشروط الرئيسة للتأثير في المتلقي. ولا توهم الرسالة بالواقع بسبب مشاكلتها مرئيات تنتمي إليه فقط، بل توهم به؛ لأنها انتهت إلى الخليفة من منظور شاهد عيان. فمخاطبته تجعل الرسالة جديرة بالتصديق.

ويمكن أن ننظر إلى التوجيه الحجاجي في الوصف على أنه إيجابي؛ لأنه يجمّل صورة الصيد. فحين يكتسب الوصف وظيفة التصوير يكون عين المتلقي التي تبحر في فضاء النص " **فأدنانا المسير إلى غابة دونها مألف الصيد، ومُجتمعُ الوحش، ونهايةُ الطلب ...وقد انجلت الضبابة، وامتد البصر، وأمكن النظر..**"

تكسب هذه الوظيفة الوصف قيمته، وتشمل قسطاً من البلاغة، ويمتزج في هذه الوظيفة الشيء الموصوف، والمشاعر المصاحبة له، فيكتسب الوصف قيمته الدلالية في النسيج العام. ويمكن أن نرى في هذه الوظيفة روحاً تضفي حيوية على السرد؛ فمنذ الإطلالة الأولى للوصف يرسم الكاتب عالماً على وفق شروط الحراك البصري، ويأخذ الوصف طابع الحُلم، وتؤدي المثيرات الحسية وظيفة وصول هذا الحلم إلى منتهاه، وينجم خصب وصفي عن التداعي الشعوري، ويسير الوصف بين خطين متوازيين: واقعية الحركة، وحالات النفس المنسجمة مع التوترات. وهو يضفي على الوصف طابعاً إشراقياً، فحضور الوصف المكثف داخل السياق يدل على مستوى شعوري يجهد في أن يصل إلى مستوى شعور الواصف بالحياة، وتصوير الموقف؛ ليضعه أمام المتلقي في مشهد حي.

6- الوظيفة التفسيرية

إلى جانب التصوير يقف التفسير رافداً جديداً. فقد يتوقف التصوير في بعض المواضع، فيتولى التفسير إضفاء الحركة على الموصوف. لقد أراد المبدع أن يتبوّأ فعل الصيد مكاناً فاعلاً لدى الخليفة، وهو أمر جعل التفسير أمراً متصلاً بالتصوير، وقائماً فيه. فكل تصوير تفسير في هذه الرسالة " **فلم نر منظراً أحسن حُسناً ولا مرموقاً أشبه شكلاً من ابتسام نور الشمس عن اخضرار زهرة الرياض، والخيل تمرح بنا نشاطاً، وتجتذبنا أعنتها انبساطاً...**" فلا يخفى ما تحمله الاستعارة من وظيفة تفسيرية يظهر فيها المنحى التأملي العشقي في الوصف . فقد تأمّل في الطبيعة، فوصل إلى مرحلة التماهي بها، فتسامت بها شاعرية المشهد الوصفي . فكل ما في الطبيعة يرتد إلى الصائدين، ولا يتشتت.

إن ثنائية الانفصال، والاتصال ذات بعد يمكن أن نراه صوفياً من جهة كونها حركة نحو التوحد. فقد انتقل الواصف إلى الفضاء الخارجي، وتماهى به، وتوحد معه، ومنه انتقل إلى فضاء الداخل: داخل الصائدين وهم جذلون بما يرون، ودواخل الحيوانات التي انتابها الذعر من الوحوش والضواري. فيتشابك الحضور، والغياب: الحضور الذي يشكّله الوصف من تشكيلات الطبيعة الخارجية، وهو تجلّ لغائب يسعى الواصف إلى التوحّد فيه توحّداً صوفياً حافلاً بمعاني الخصب، والإشراق الروحي.

وظيفة التفسير تعليقات موجهة إلى المروي له؛ ليغريه بفعل الصيد. لم يعد مكان الصيد مكاناً عادياً بل موضوع هيام. فلم يعد مسكوناً بكل شيء في المكان، بل إن المكان بما فيه أضحى امتداداً له، ويتصل به، وينفصل الآخر (الحيوانات المصيدة) عنه، فيأتي الوصف التفسيري واصفاً حركةَ القلق، وتنتج هذه الحركة، وهذا القلق من مكونات داخلية من الحدث، والشخوص، والزمان، والمكان "وهي مكونات أنتجتها اللغة بكل طاقاتها الواصفة، والمحاورة، والشارحة، والمعلّقة .."[1]

6- 4- الوظيفة الفكرية

تتولى الوظيفة الفكرية كشف ما يخفى على الملاحظ العادي. والنص الأدبي متجذّر في الإيديولوجيا الخاصة بالمبدع. أما الوصف فهو حجّة تقود التوجيه الحجاجي إلى استنتاج[2] أراده المبدع لغرس بعض القيم المتعلقة بالصيد، فلا يتم التعرف إلى الموصوفات إلا من خلال المبدع، فهو الذي يرسم صورته الخاصة، وصورة متلقّي خطابه. وهذا الخطاب هو الذي يسمح باكتشاف قدرة المبدع على التوجه إلى مخاطبه بغية التأثير فيه، ويتيح في صورة البعد الحجاجي التعرف إلى آرائه في رحلة الصيد.

---

[1] محمد عبد المطلب، بلاغة السرد النسوي، ص16.

[2] انظر: محمد نجيب العمامي، تحليل النص السردي، القسم الثاني- البعد الحجاجي

يمكن أن نجد صدى للجانب الفكري، والحجاج في الرؤيا. فقد أتى الوصف محملاً بما وراء الواقع، بالرؤيا. فهذا المتخيّل الملون الذي لا يتسع لفضاء اللون والحركة إلا عبر ذات الواصف يحول المشهد الوصفي إلى طاقة حركية، لونية، تثير المتلقي عبر مهرجان الألوان، وغنى الموصوفات، وتراسل الحواس، وهو ما يؤهله؛ ليرسم لوحته، ويشكلها تشكيلاً فنياً محمّلاً بالرؤيا. وتبرز شعرية الرؤيا وهي تمثل مظهر الخصب، والجمال المنتشر في كل ركن. فولادة سعادة من موتِ حياة تحيل على تبنّي موقف من الصيد في الغد. فالغد ولادة الحاضر، والولادة نفي الفناء، وفعل تجدد، فيكشف الواصف بالأفعال، والأقوال جانباً مهماً من شخصيته، وواقعه. فعلاقته بالمكان علاقة حب، وموقعه سعي في رحلة صيد هي دليل حياة بأوسع ما تكون. فالرحلة مصدر يفيد انفتاحاً دائماً على الحركة، والصيد فعل حركي مرتبط بالإنسان "**ثم برزت الشمس طالعة، وانكشفت من السحب مسفرة، فتلألأت الأشجار، وضحك النوار، وانجلت الأبصار ...فلم نلبث أن علتنا ضابة...**"

يحيل الوصف على وظيفة فكرية هي أهم وظيفة للراوي العليم الذي يكون مصدر المعرفة، وهو يحيل على دلالات مختلفة.

7ـ دلالات الوصف

7- 1- دلالة المدح

حمل الوصف دلالة مدح أمير المؤمنين في بداية الرسالة ، فأعلى من مكانته، وقيمته؛ لأنه يمثل مرتبة الشرف في المجتمع، ولأنه يراه خيرة الرجال، ويصنّف في مراتب الشرف والعزة، وليُظهر التفاف المسلمين حوله؛ لأنه أمير المؤمنين، وصاحب السيادة المستمدة من الإدارة القوية، والتأييد الإلهي " **مؤيداً بالعزّ، مخصوصاً بالكرامة، ممتعاً بالنعمة** ".

7- 2- الدلالة السياسية

وهي ناجمة عن الدلالة الأولى، وحاملة دلالة سياسية خفية أراد منها أن يظهر قدرة الخليفة على إحلال الأمن. ولولا ذلك لما استمتع برحلة الصيد، ولما كان من مسوّغ لاستطراده في وصف الرحلة. فثمة مرجعية سياسية لبست بمعزل عن الوصف والمدح، فقد وصف جمال الطبيعة، وتوسع في وصف رحلته؛ ليقول إن ثمة استقراراً سياسياً.

7- 3- الدلالة الدعائية

يعدُّ الاستطراد في الوصف سبيلاً إلى الانفراج، وإبعاد الهم، والحزن، ورفع الكآبة.

7- 4- الدلالة الإيحائية:

تحمل هذه الدلالة بعداً ذاتياً من ملامح الشعرية في الوصف، فتتكاثف الانزياحات الدلالية، وتأخذ اللغة بعداً غنائياً حيناً، ودرامياً حينا آخر. وكان للوصف هذه الدلالة من جمالية الموصوفات وفنيتها. فإذا كان لهذه الدلالة بعد ذاتي فكيف تجلت ذاتية الواصف؟

8ـ ذاتية الوصف

يعبر الواصف عن حجم معارفه بالحواس، والبصر أولاً. فهو عين مستكشفة، وأذن صاغية. فانكشف المكان بشخصياته الفاعلة في السرد؛ لذا أتت الرؤية ملتصقة به، مشبعة بذاتيته، تصاحب الرؤية الخارجية رؤيةٌ ذاتية داخلية (مشاعر الموصوف) فقد نفذ إلى عوالم الموصوفات معتمداً على علامات خارجية. وهو يستند في وجهة نظره إلى ضمير الـ"نحن". فثمة ذات مدركة واحدة تقدم إدراكها بصيغة الجمع. وبسطُ وجهة نظره بالوصف دليلٌ على ذاتيته، ودليل على أن ماقدم ليس الواقع، بل وهم الواقع عن طريق المحاكاة.

تتحمل الذات الواصفة مهمة تشكيل المعرفة، وإنتاجها. وتسرد لأمير المؤمنين الذي أضحى مسروداً له من غير أن يدخل في لعبة السرد. ونجد أن ذاتية الواصف تحدث تواؤماً بين الوظيفة الإخبارية الأصلية لها، والبعد الوظيفي ضمن رسالة يتجاور فيها الخبر والقصة[1]

يعني هذا الكلام أن الواصف حين يعبر عن معرفته بالشيء يقدم ثنائية ماتراه العين، وماتريه للآخرين، وهي فكرة تحيل على الانتقال من الرؤية المجردة إلى الرؤية المشحونة بدلالات، وعلامات. ونظرة الواصف هي الفاتح الأكبر للوصف في هذه الرسالة. وهي نظرة تصدر عن الذكرى؛ إذ يعود إلى ماضي الصفات عودة محكومة بغايات تجعل الشخصية الواصفة تركز انتباهها على أمور محددة دون سواها.

ويبدو الواصف نازعاً إلى التخفي، لكن تظاهره بالموضوعية، وتعاليقه المباشرة أظهرت البعد الحجاجي لوجهة نظره.

ويحضر الواصف -إذن- جماعياً، لا ذاتياً، وهو لا يغيب، بل يخفى؛ لأن الغياب المطلق مستحيل. فقد طمح إلى محاكاة الواقع؛ لذلك تخفى تحت ضمير الـ"نحن". لكن بصماته تشهد عليه، وتحيل عليه مثل ضمير السرد، والعلم بما يصف، والصور المسخرة لإقناع المتلقي بها.

وكما هو شأن الذات الساردة في الخطاب السردي ثمة ذات واصفة في الخطاب الوصفي"descriptive discourse" تهدف إلى التأثير في المتلقي.

[1] يرى د. محمد عبد المطلب أن من طبيعة السرد أن يأخذ مساره النصي على نحو أفقي تنمو فيه الأحداث، وتتطور، وتتحرك فيه الشخوص حركة أفقية مسايرة للسرد لكنها قد تسايره، فتتغير حركتها؛ لتأخذ شكلاً أفقياً. وهنا يتعقد السرد، وتتولد دراميته. انظر: بلاغة السرد، ص112

وهي عند بارت "R.barthes"[1] الذات التي تنسب إليها الجمل الخالية من الأقوال المباشرة. فالذات الواصفة ذات تنسب إليها إدراكات، وأفكار، وأحكام قيمة. يمكن التعرف إلى هذه الذات من الأفعال الدالة على عملية الإدراك "**برزت الشمس طالعة ، ..تلألأت الأشجار..ضحك النوار، وانجلت الأبصار ..**" فثمة مدركات بصرية مثلت وجهة نظر، والمتلفظ هو الواصف لا بوصفه متكلماً يسرد حدثاً، بل بوصفه مبئراً للوصف، فتغيب أية شخصية يمكن أن تسند إليها وجهة النظر.

وتتضافر عبارات الامّحاء التلفظي، امّحاء الذات المتكلمة ؛ لتؤكد موضوعية الواصف، وحياده ؛ ليولد ثقة المروي له بمماثلة الوصف مرجعه الواقعي، ولكن الحديث عن الموضوعية يعني تقليص أمارات الذاتية. وأهم هدف هو التأثير في الذات المتلقية، وحملها على تبني موقفها. فالوصف والحجة متلازمان، يُظهران ذاتية الواصف، ويحملان على تبني وجهة نظره.

فصورة الحيوان الذي أضحى فريسة لا تثير الشفقة بقدر ما تهدف إلى إثارة إعجاب المروي له، فحرك مشاعره بالصورة بالوصف الموضوعي ظاهرياً، والذاتي ضمنياً

9ـ بنية الخطاب الوصفي

تتكاثف عناصر الخطاب، لتشكل مجموع النص ؛ فثمة نص كليّ يشكل مجموعاً مستقلاً، وثمة ترتيب داخلي للعناصر. من هنا يمكن أن نتحدث عن خطاب وصفي ليس بسيطاً. إنه جملة عناصر، ومكونات متراتبة تشكل بمجملها

---

[1] محمد نجيب العمامي، الذات الواصفة في مقدمة خان الخليلي، ورقة عمل مقدمة إلى ندوة الذات في الخطاب، جامعة سوسة، 2010، ص3

خطاباً وصفياً. فإذا كان الوصف" استراتيجية في التأليف، متوافرة على طرائق مخصوصة، وتصاميم مدروسة تتحقق منها هيئة في فعل الوصف وهيئة في خطابه"[1] فإن الخطاب الوصفي خطاب معرفي يبحث عن متعة التشويق في هذه الرسالة.

ويبنى الخطاب الوصفي على سمة التطور؛ فثمة حدث وصفي يتطور، وثمة تجدد في الدلالة، فتتسع الحكاية، وتوازي الخطاب، لقد بُني المقطع الوصفي على علّة سببية، ثم تتابع، فانفتح الخطاب، وتطور.

ومن الملاحظ أن الأفعال المروية يمكن الاستغناء عن واحد منها، أما الأفعال الموصوفة فمن الصعب الاستغناء عن واحد منها. وهو ما يجعل وظيفة المتلقي سلبية "**أمطرتنا السماء مطراً متداركاً، فربت من الأرض، وزهر البقل، وسكن القتام...ثم برزت الشمس طالعة، وانكشفت من السحاب مسفرة، فتلألأت الأشجار...**" ولا ترد المادة الوصفية مستقلة، بل تتداخل مع المقاطع السردية، فتصعب إقامة حدّ فاصل بينهما، فيلازم الوصف اللغة، سواء كان وصفاً من الدرجة صفر أو جملة، أو مقطعاً، أو مشهداً، فهو ملازم لكل أنواع الخطاب. فتصوُّر وصف خال من السرد، كما يرى جيرار جينيت "G.Genette"[2] أسهل من تصور سرد خال من الوصف.

ويمكن أن نقول: إن النقاد المحدثين قد شغلوا كثيراً بعلاقة السرد بالوصف، فمنهم من يرى في الوصف معطّلاً لحركة السرد[3] ومنهم من انتقد من يراه نتوءاً نصياً، ووقفة تعطل سرد الأحداث تعطيلاً تاماً[4] ففي قوله: " فرجع

---

[1] نجوى القسنطيني الرياحي، في نظرية الوصف الروائي، ص235

[2] جيرار جينيت، حدود السرد، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، ص67.

[3] جان ريكاردو: قضايا الرواية الحديثة، ص245- 254

[4] محمد نجيب العمامي، في الوصف (بين النظرية والنص السردي)، ص77- 88

العَوْد على البدء، وقد انجلت الضبابة، وامتد البصر..." يختلف من جهة السرعة عن قوله " **فإذا نحن بسرعة من ظباء، وخلفة من آرام** " نجد الوقفة التي تحدث النقاد عنها، وفي الحقيقة ليس السرد إلا وصفاً لوقائع، وأحداث من خلال فضاء. لكن السارد يستحضر الحادثة بآلية تعرض الحدث، فلا يرادف الوصفُ السردَ، بل إن السرد يتضمنه مع غيره. وربما أمكن لنا ألا ننظر إلى الوصف على أنه يحارب السرد، أو أن السرد يقوم على أنقاض الوصف، بل نجد أنه عنصر ماثل في السرد، متجاور مع العناصر الأُخَر المشكلة للسرد؛ لذا نتفق مع أمبرتو إيكو الذي يرى[1] أن الوصف يزيد الفعالية السردية للغة، فيشترك الوصف والسرد في توافرهما على ضوابط التركيب، والبناء، وسمات الاتساق، والتماسك، والتشابك، والانسجام. وحين يندغم السرد والوصف يكون السرد الوصفي الناجم عن حركة الوصف، وحركة النفس. وحين يكون الوصف معبراً عن الحدث يسرع بزمن السرد على حساب زمن الحكاية. "**فمرت تحف حفيف الريح ..تسف الأرض.. قد مزقتها الريح الجرداء...**" وحين يكون الوصف خارجياً تتوقف الحكاية، و"نحصل على علاقة متنافرة بين محوري الكتابة والحكاية"[2]

"فلم نر منظراً أحسن حسناً، ولا مرموقاً أشبه شكلاً من ابتسام نور الشمس عن اخضرار زهرة الرياض."

يميز الوصفَ غلبةُ الجمل الاسمية، جمل الحال؛ "لأن الصفة الاسمية تجعله امتداداً يفوق امتداد الحدث الرئيس[3] أما الجمل الفعلية فتتسم بنسق زمني متصاعد تتتابع فيه الأحداث، ويحلّ الفعل المضارع محلّ الفعل الماضي، ويستخدم في سياق ماض؛ لاستحضار ما فات القصد من التأثير في المروي له

---

[1] أمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية، ص47

[2] عبد اللطيف محفوظ، وظيفة الوصف في الرواية، ص40

[3] عبد المجيد جحفة، دلالة الزمن في العربية — دراسة النسق الزمني للأفعال، ص160

بإيهامه أنه يعايش المشهد، وأن هذه الرحلة حاضرة لم تنقض. ويمكّن هذا الاستخدام الواصف من الإيهام بأنه مجرد شاهد عيان(تمرح – تجتذبنا – تخفي ...) أما الفعل الماضي فيدل على قدم فعل الوصف نحوياً، واستمراره دلالياً، وبه تأتي وظيفة الوصف. وقد استخدم الواصف عبارات مخصوصة؛ لإدراج الوصف في السرد، وملء الثغرة بينهما، وهي ملفوظات سردية مزيفة - كما يراها بعض الدراسين- وتُعرف بالوصف بالفعل **"وقد أحالتهن الضبابة عن شخصنا، وأذهلهن أنيق الرياض عن استماع حسّنا.."** فثمة رغبة في الفعل تحيل على قدرة على الفعل، فمعرفة الفعل، فوصفه.

تتعاقب الأفعال –إذن- في وصف الأفعال بتسلسل زمني خطي، أما في سرد الأفعال فيمكن التلاعب بزمن الأحداث.[1]

10ـ شعرية الخطاب الوصفي

لغة الوصف لدى عبد الحميد لغة كاشفة، تخضع لفضاء تخيل. وأبرز ما يميز شعرية الخطاب كثافة الإيحاء الناجم عن غنى الألوان وإيحاءاتها، وإيحاء المفردة في سياقها. فيؤسس النثر شعريته بمفهومها الجمالي، فالشعرية حسب تودوروف "T.Todorov"[2] ليست مقتصرة على الشعر، بل تتخذ من الأدب نفسه موضوعاً كافياً للمعرفة. والوصف في تشكيله الشعري مقصود لذاته، فيتسع الوصف، ويتكاثف، ويفسح المكان للغة الشعرية. وإذا تكررت الصور، والتخيلات تعمقت سمات الشعرية في الوصف.

" مرت تحف حفيف الريح...قد مزقتها تمزيق الريح الجرداء...يدعو الكلب باسمه، ويفدّيه بأبيه وأمه، وخافق يطلبه الرمح....كأنا كتيبة ظفرت ببغيتها،

---

(1) محمد نجيب العمامي، الوصف في رواية ترابها زعفران، ص32

(2) تزفيتان تودوروف، الشعرية، ص23 ومابعدها

وسريّة نصرت على عدوّها....أحالتهن الضبابة عن شخصنا، وأذهلهن أنيق الرياض عن استماع حسّنا.." تمثل الاستعارة تشاكلاً ظاهرياً، وتبايناً "Allotopie" مضمراً بسبب الجمع بين المتباعدات، والمتنافرات. وهي طاقة تحرر الدلالة من المباشرة، وتدفع بها في فضاءات التأويل، فتمدّ النصّ بفضاء دلالي. فالوظيفة الشعرية معقودة على الخطاب، تكف اللغة فيها عن أن تكون مجرد وسيلة تؤدي وظائف الخطاب، وتتحول إلى غاية في حدّ ذاتها، وترفع السلب الناجم عن قتل الحيوان إلى إيجاب.

وللبنية الصوتية في الجمل الموصوفة وظيفة إيقاعية؛ فثمة تشكيلات صوتية ناتجة من التوازن الذي يشاكل الشعر تشاكلاً صوتياً ناجماً عن التساوي في الجمل، وثمّة سجع ناجم عن تكرار الحروف، والتكرار مظهر من مظاهر الإيقاع، فتشاكل الحروف يولد إيقاعاً " كاشفة عن آثارها ، طالبة لخيارها، حارسة بأظفارها، فمن صائح بها وناعر، وهاتف بها وناعق".

لذا يمكن القول إن التشكيلات الإيقاعية، والتعبير بالصور يقويان شعرية النص؛ لما يولدانه من تشاكلات دلالية، وتركيبية.

11ـ خاتمة

بينت هذه الدراسة أهمية النظام اللغوي في صياغة الوصف، وبنائه؛ إذ يتعدى كونه مجرد تسمية للموصوفات. كما بينت أهمية النظم المعرفية والدلالية في بنائه، وترتيبه. وأهمية العبارة الوصفية التي تندمج مع غيرها؛ لتشكل خطاباً وصفياً له بنية قارّة في النص الأدبي. ويمكن أن نسجل النتائج الآتية:

- ظهر الخطاب الوصفي متلازماً مع الخطاب الحجاجي، وهو طريقة لجعل المتلقي يتبنى أطروحة ما، معتمداً على حجج معينة.
- ثمة تكثيف وصفي في الرسالة يلائم الخطاب الإعلامي الرسالي، وهو تكثيف أجناسي؛ لأن جنس الرسالة يقتضيه.

- الخطاب الوصفي هو خطاب معرفة، لا خطاب رؤية بصرية. وقد أتى مشبعاً بذاتية الواصف على الرغم من تستره بضمير الجماعة، ولا يقتصر الواصف على الرؤية البصرية، بل يتعداها إلى الحواس الأخر؛ لأنه تشكيل فني، علاقته بوهم الواقع، وأساسه الرؤية البصرية. وتأتي الحواس الأُخر رديفاً له. وبما أنه خطاب معرفة تأتي أهميته من الجانب المعرفي الإخباري لا الفني الجمالي فقط. فالوصف يخبر بطريقة مجازية، فيجمع بين الجمال في التعبير، والإخبار..
- تحيل العمليات الوصفية وما ينجر عنها من توحيد، وتشظية، وتراتب على الواصف، وفعله. فليست رؤيته إدراكات خالصة بل هي مزيج من الإدراكات، والأفكار التي تحتاج إلى تأويل.
- في الرسالة خطة وصفية منطقية لها علاقة بتشكيل البنية الوصفية، وتنظيم مراحلها؛ إذ يضيق الوصف في المقطع الأول، ويتسع في المقطعين التاليين .
- لا يخضع الموصوف لقوانين الكتابة الاجتماعية، بل لقوانين الكتابة الوصفية، فلا مرجع له سوى الخطاب الوصفي وحده...فالوصف في النقد الحديث حدث يملك شخصية مائزة قادرة على إبراز رؤية الواصف، ورؤياه تجاه مجتمعه.

ـ المصادر والمراجع

1- الإصطخري، المسالك والممالك: طبعة ليدن

2- إلياس، د.ماري، وقصاب حسن، د.حنان، المعجم المسرحي(مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض)، لبنان: مكتبة لبنان ناشرون، د.ت

3- إيكو، أمبرتو، القارئ في الحكاية، ترجمة أنطوان أبو زيد. ط1، المركز الثقافي العربي، 1996

4- تودوروف، تزفيتان، الشعرية ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، المغرب: دار توبقال، 1990

5- الثعالبي: يتيمة الدهر، مصر: طبعة الصاوي

6- جحفة، عبد المجيد، دلالة الزمن في العربية – دراسة النسق الزمني للأفعال. ط1، المغرب: دار توبقال، الدار البيضاء، 2006

7- ابن جعفر، قدامة، نقد الشعر، تحقيق: كمال مصطفى، مصر، القاهرة، 1948

8- جينيت، جيرار، حدود السرد، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي. ط1، المغرب: منشورات اتحاد كتاب المغرب، د.ت

9- الحجمري، عبد الفتاح، الكحل والمرود- تحليل الوصف في الرواية العربية. ط1، المغرب: دار الحرف، 2008

10- ابن خلكان، وفيات الأعيان، تحقيق: د. إحسان عباس، بيروت: دار صادر، 1994

11- ريكاردو، جان، قضايا الرواية الحديثة، ترجمة: صياح الجهيم، دمشق: منشورات وزارة الثقافة، 1977

12- ابن عبد ربه، العقد الفريد، شرحه وضبطه وصححه أحمد أمين وأحمد الزين وإبراهيم الأبياري، بيروت: دار الكاتب العربي، 1983

13- عبد المطلب، محمد، بلاغة السرد النسوي. ط1، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة كتابات نقدية، 2007

14- العمامي، محمد نجيب، تحليل الخطاب السردي، وجهة النظر والبعد الحجاجي. ط1، تونس: كلية الآداب والفنون الإنسانية بمنوبة، وحدة الدراسات السردية ومسكيلياني للنشر والتوزيع، 2010

15- العمامي، محمد نجيب، الذات الواصفة في مقدمة خان الخليلي، ورقة عمل مقدمة إلى ندوة الذات في الخطاب، تونس: جامعة سوسة، 2010

16- العمامي، محمد نجيب، في الوصف بين النظرية والنص السردي، تونس: دار محمد علي الحامي، 2005

17- العمامي، محمد نجيب، الوصف في رواية ترابها زعفران، حوليات الجامعة التونسية، العدد 46، 2002

18- فتحي، إبراهيم، معجم المصطلحات الأدبية، مصر: المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، 1986

19- الرياحي، نجوى القسنطيني، في نظرية الوصف الروائي. ط1، بيروت: دار الفارابي، 2008

20- محفوظ، عبد اللطيف، وظيفة الوصف في الرواية، الدار البيضاء. دار اليسر، أفريقيا الشرق، 1989

21- ابن منظور، لسان العرب. ط1، بيروت: دار صادر، 1994

22- ميرز، جيفري، اللوحة والرواية، ترجمة مي مظفر، بغداد: ١ار الشؤون الثقافية العامة، 1984

23- الندوي، أبو الحسن علي الحسيني، مختارات من أدب العرب. ط2، بيروت: دار الشروق، 1978

- المراجع الأجنبية

- Adam, J.-Michel La description, Q.S.J, PUF, Paris, 1993
- Hamon, Philippe, Du descriptif, Hachette, Paris, 1993
- Laplatine, Francois, La description ethnoraphique, Nathan, Paris, 1996
- Riffaterre, Michel, Essais de stilystique structurale, Flammarion, Paris, 1971

الفصل الثاني
الذات الواصِفة في شعر مَنْ قتله شعره

1ـ مصطلح الذات الواصفة

تتعلق مسألة الذات في الخطاب بتجاوز التعامل مع النص الأدبي على أنه بناء مغلق معزول عن صاحبه، والالتفات إلى موقع الذات المنشئة للخطاب فيما تعتمده من أدوات، أو فيما يحف بخطابها من سياقات فاعلة. فالنص الأدبي سواء أكان شعرياً أم نثرياً يجسّم ذات صاحبه، وهواجسه، ورؤيته الوجود، ومشاغله الإيديولوجية.

وتتخذ الذات في الخطاب خطةً مخصوصة تستدعي التعليل، والتحليل قصد استقصاء الأبعاد المقترنة بها سواء أكانت هذه الأبعاد صريحة أم مضمرة.

ومما لاشك فيه أن الذات في الخطاب تتحدد في إطار صورة الآخر تلميحاً، أو تصريحاً. ولكلّ ذات نوع مخصوص من الحضور، وأسلوب في الخطاب يجعلها قائلاً للنص، ومقولاً فيه. في حين أن الذاتية "تتمثل في تقصي الآثار اللسانية التي تشي بحضور المتلفظ في الخطاب، وتتجلى هذه الذاتية في الاختبارات اللغوية جميعاً غير أن بعضهم يدير إليه الأعناق، وتسرع إليه النفوس. وفي هذا ما يثبت أن الإنسان يتشكل ذاتاً في الكلام، وبه، ويحيل على نفسه بوصفه أنا في الخطاب"[1].

---

[1] محمد الناصر العجيمي، سياق التلفظ وقيمته في تحليل الخطاب تعميماً والخطاب السردي تخصيصاً، مجلة فصول ص55- 56.

والذات المقصودة ليست الذات الفلسفية، ولا ذات التحليل النفسي. إنها ذات شاعرة، تمثل وضع الشاعر في فضاء الشعر[1].

وإذا كانت بعض الدراسات النقدية قد تناولت الذات في الخطاب من خلال اللغة في ذاتها، ولذاتها، وإخراج ما هو خارج عنها فإن هذه الدراسة تسعى إلى مقاربة شعر الشعراء الذين قتلهم شعرهم بأدوات معرفية داخلية، وخارجية. وأما الأدوات الخارجية فهي صلة الشعر بالوضع الاجتماعي، أو السياسي الذي كان سبباً في قتل هذا الشاعر، أو ذاك.

مما لاشك فيه أن الشعر أوسع من أن ينحصر في ذات، ومحيط ضيقين. فتدور الذات في دائرة الآخر، وتحاول إحداث فعل هادف إلى التأثير فيه؛ لأنها ذات مغايرة لذات الآخر. وقد ارتبط مفهوم الذات منذ القديم بمفهوم النفس، والعين، والحقيقة. فذات الشيء حقيقتُه، وخاصّته، وجوهره، وذات الشاعر حقيقته، وهويته الشخصية[2].

لكن ذات الشاعر تجمع بين الموضوعية، والماهوية. والذات الشاعرة تتجاوز ذات الشاعر.

أما الذات في الخطاب الأدبي فليست حقيقة الشيء، وجوهره؛ لأن الواقع في الأدب يستحيل نصاً، وتصبح مظاهره من شخصيات، وأمكنة علامات، وإشارات تخبر عن نفسها، وعن الواقع الذي إليه تشير. فالنص الشعري نص

---

[1] يرى عبد الواسع الحميري أن الذات تنظم المادة القولية؛ ليكون الشاعر ذاته شاعراً، وليس أي شاعر. انظر: الذات الشاعرة في الحداثة العربية، ص14.

[2] يرى عبد الواسع الحميري أن ذات الشاعر هي ما به يكون شاعراً بعينه، وليس أي شاعر آخر، أي مقومات وجوده الواقعي، أو الموضوعي بوصفه إنساناً متميزاً أو موهوباً، أو بوصفه كائناً اجتماعياً تنهض فيه إمكانية التفرد. انظر: الذات الشاعرة في الحداثة العربية، ص12.

مراوغ، أداته الخيال، يشاكل الواقع من جهة، ويتباين عنه من جهة أخرى؛ لأنه ليس الواقع بحقيقته، بل الواقع كما يشكله الشاعر على وفق رؤيته، ورؤياه.

والذات المقصودة في هذه الدراسة هي الذات الواصفة، الذات التي تروي واقعها، وتصف الآخر، وتسعى إلى ترسيخ القصة في الواقع على مستوى المكان، والزمان، والشخصيات. إنها كفاءة لسانية، وثقافية تتدخل في إنتاج الملفوظ الوصفي، وتلقّيه. وذات شاعرة، تتحول عن ذات الشاعر الماهوية، وتتجاوزها. إنها "الذات التي تنجز تخييلياً الوصف، أي تمثيل مقومات عناصر الحكاية أساساً"[(1)] وهي إما ذات الشاعر، وإما ذات الشخصية. ففي إمكان الشخصية أن تصف، وتتكلم، وتفعل كما يفعل الشاعر. والذات الواصفة – حسب بانفيلد- هي الجمل الوصفية الخالية من الأقوال المباشرة،[(2)] فتندرج في النظم بضمير الغائب. وهو ما يعرف بالنظم الموضوعي. فتخلو من المعينات التي تحيل على المتكلم من قبيل الأنا، والآن، والهنا. وهي ذات خفية؛ لأنها ذات خالية من الأقوال المباشرة. ومع ذلك يمكن التعرف إليها من العلامات المحيلة عليها في الخطاب. وبذلك يمكن أن نفرق بين الذات المتكلمة ـ أي المصدر الحقيقي للكلام ـ، والكائن النصي الذي ينسب إليه الكلام، والمتلّفظ؛ وهو " كائن تخييلي صامت تُنسب إليه الملفوظات المعبرة عن موقف، أو رأي."[(3)] ويتعين على ذلك أن الذات الواصفة ذات تنسب إليها إدراكات، وأفكار، وأحكام قيمة. وبمعنى آخر الذات الواصفة هي الشاعر صامتاً

---

(1) محمد نجيب العمامي، الذات الواصفة في مقدمة رواية خان الخليلي، ورقة عمل مقدمة إلى ندوة الذات في الخطاب ، جامعة سوسة، 2010، ص2

(2) المرجع السابق، ص3

(3) المرجع السابق ،ص3

والوصف ملازم للغة، وملازم لكل أنواع الخطاب. فتصور وصف خال من السرد أسهل من تصور سرد من دون وصف- على حدّ تعبير جيرار جنييت"[1] والخطاب الوصفي شأنه شأن أي خطاب تنتجه ذات واصفة، وتوجهه إلى ذات متلقيه؛ بهدف التأثير فيها، والانتهاء إلى مقاصد تختلف باختلاف المقام، والسياق.

وقد اتجه اهتمام هذه الدراسة إلى تجلية ظهور الذات الواصفة في شعر الشعراء الذين قتلهم شعرهم؛ لأن للوصف حيزاً معرفياً مهماً، ووظائف تسهم في إظهار ما استتر من معاني النص الشعري، ومقاصد ناظمه، وفيه قدرة اللغة على الإيهام بالواقع، وما يتبع ذلك من امّحاء تلفظي، وسرد بضمير الغائب، وموضوعية، وحياد، كما أنّ في هذا الشعر ميلاً إلى السردية على حساب الشعرية، وعبوراً من النّظم إلى الوصف المتداخل بالسرد.

ونجد في شعر هؤلاء الشعراء ذاتية طافحة بأشكالها المختلفة. فليسوا ممن تغنى بالقبيلة وأمجادها، واندمج فيها، ولا ممن هجا الخصوم السياسيين. فقد تغنت قصائدهم بالذات التي حضرت بأشكالها المختلفة. فقصائد هؤلاء الشعراء لا تتشابه، وكل قصيدة تجربة لا تتكرر. أما القصائد التي لا تؤدي إلى قتل أصحابها فلا يشترط أن يكون هذا الاختلاف موجوداً، فقد تتشابه الذاتية .

وإمكان النظر إلى هذه الأشعار من وجهة نظر الذات الواصفة يظهر أنها أشعار قابلة قراراتٍ متعددةً. ولابد من وجود وجهة نظر في الخطاب سواء أكان شعرياً أم نثرياً. فما علاقتها بالذات الواصفة في هذا الشعر؟

---

[1] انظر: عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية- بحث في تقنيات السرد، ص249، يرى مرتاض أن الوصف يناقض السرد، والسرد يتعارض حتماً مع الوصف، فالوصف يبطئ حركة المسار السردي على الرغم من لزوم الوصف للسرد أكثر من لزوم السرد للوصف.ثم يناقض نفسه فيرى أن الوصف يسهم في بلورة السرد، وبناء أحداثه. ص 300

2ـ وجهة نظر الذات الواصفة

تعني وجهة النظر رؤية الحدث، وهي ليست مجرد تقنية في الخطاب، إنها "أداة من أدوات إنتاج المعنى في النص."[1] وبما أن وجهة النظر تعني الرؤية الحسية نجد أنها من أساسيات الوصف من جهة، وعلامة من علامات الذاتية في الخطاب من جهة أخرى. يقول سُحَيم عبد بني الحسحاس[2] :

أشـارَتْ بمـدْراها وقالـت لِتربهـا	أعبْد بني الحسحاس يُزجي القوافيا[3]
رأت قَتَبَـاً رَثّـاً وسَـحْقَ عبـاءةٍ	وأسـودَ ممـا يملـكُ النـاسُ عاريـا
وقلْـنَ ألا يـاالعبْنَ مـا لم يَرُدُّنـا	نعـاسٌ فإنـا قـد أطلْنـا التنائيـا
لعـبْنَ بدكـداكٍ خـضيبٍ جنابُـه	وألقـيْنَ عـن أعطـافِهنَّ المراديـا[4]
ومـا رِمْـنَ حتـى أرسـلَ الحـيُّ داعيـا	وحتـى بـدا الـصبحُ الـذي كـان تاليـا
وحتـى استبانَ الفجـرُ أشـقرَ سـاطعاً	كـأن علـى أعـلاه سِـبّاً يمانيـا
فـأدْبَرْنَ يخفِـضْنَ الـشخوصَ كأنمـا	قَـتَلْنَ قتـيلاً أو أصـبْنَ الـدّواهيا
وأصـبحن صـرعى في البيـوت كأنمـا	شَـرِبْنَ مُـداماً مـا يُجِـبْنَ المناديـا[5]

---

(1) محمد نجيب العمامي، تحليل الخطاب السردي، وجهة النظر والبعد الحجاجي، ص83.

(2) سحيم عبد بني الحسحاس، الديوان، - الأبيات: 48- 49- 61- 68- 25- 28 والشاعر مخضرم من مخضرمي الجاهلية والإسلام كان عبداً أسود نوبياً أعجمياً اشتراه بنو الحسحاس، وهم بطن من بني أسد، وكان قد ضاق ذرعاً بمعاملة العرب له، فدافع عن معرة سواده بحميد خصاله، وتغزل بالنساء الحرائر، وهجا الأشراف، وأفرط في ذلك، فحفروا له أخدوداً، وألقوا فوقه الحطب، وأحرقوه. انظر: أبو الفرج الأصفهاني ، الأغاني ، ج305/22 ومابعدها.

(3) المِدْرى: الذي تدري به شعرها.

(4) الدكداك: رابية لينة لا تبلغ أن تكون كثيباً، جنابه: ناحيته، المرادي: الأردية، لا واحد لها من لفظها.

(5) أي كأنهن سكاري للعبهن.

تغيب أنا الشاعر مع الذات الواصفة. لكن الغياب أمر مستحيل ؛ لذا يقصد بالغياب هنا التخفي ، فتكشف الذاتُ الواصفةُ الموقعَ الذي تنظر منه ذات الشاعر إلى العالم ، وتقنع المتلقي بلعبة الإيهام بالواقع. ويمكن أن نقول : إن الشاعر الذي تصدر أشعاره عن ذات واصفة يكون خاضعاً لإكراهات. فحين يتقنّع بضمير الغائب تكون له حرية كبيرة في التعبير عن وجهة نظره ، وإسنادها إلى الشخصيات ، فيدخل إلى دواخل الشخصيات ، ويعبر عن حجم معارفه غير المحدود. وذلك كله على سبيل التخيل.

ثمة منظور عن بعد ، فقد بدأ سُحيم بالمشهد الفرعي الأكبر. وهو ما يمثل وجهة نظر الذات الواصفة ؛ فهذا العبد الأسود هو من حاز اهتمامَ أولئك النسوة ، ثم انتقل إلى المشهد الفرعي الأوسط المتمثل بمغامرتهن مع عبد بني الحسحاس في زمان ، ومكان مخصوصين ، ثم انتقل إلى المشهد الفرعي الأخير الذي أنهى به حال أولئك النسوة بعد أن قضين مع سحيم هذه المغامرة الليلية.

وقد أحلّت الذات الواصفة الموضوع - المغامرة مع النسوة - في الزمن الليلي الذي ينتهي حين يشع نور الفجر ، والمكان الذي يحدده بالدكداك ، وهو ما يقارب الكثيب. وبمعنى آخر : لا يحدّد مكان هذه المغامرة في مكان مخفيّ ، بل يريد لها أن تكون ظاهرة. فحدّد الزمان ، والمكان ، والموصوفات الرئيسة ، والمشهد الوصفي. وهذه العملية الوصفية أهم عملية. ففي غيابها لا حديث عن وصف فعلي. وقد اختارت الذات الواصفة — وهي ذات الشاعر المتخفية وراء ضمير الغائب — أن يكون تحديد المظاهر قائماً على الاقتصاد الشديد ، والانتقاء الشديد ؛ لأن اللغة الشعرية تقتضي الإيحاء ، والتكثيف من جهة ، ولأن في ذلك الاقتصاد إيحاء بالتمرد الاجتماعي على القبيلة. فقد سبب له اللون الأسودَ عقدة نقص ، فكان سبباً في فشل علاقاته الغرامية. لكنه عوّض بأن أصرّ على طلب اللذة. لكن على لسان النسوة الشريفات. فالخطاب يحيل على ضمير الغائب (هي ، هنّ) والأفعال (أشارت ، رأت ، لعبن...) مدركات تجسّد وجهة نظر

الذات الواصفة. ومع أن الشاعر ينظم مستخدماً ضمير الغائب تعددت من خلال رؤيته (وجهة نظره) القرائن اللغوية الكاشفة ذاتيةَ إدراك الشخصية. ومن هذه الأدوات أدوات التشبيه، والمجاز في وصف المكان، والزمان (أرسل الحيّ داعيا، كأن على أعلاه سبّاً يمانيا) إذ يجمع الدارسون أن المتلفّظ صامت، لا يتكلم.

والملفوظات المتضمنة وجهة نظر خالية من الأقوال المباشرة تحيل على ذاتية مئبرّ محدّد. والقول بذاتية هذه الجمل المتضمنة إدراكات غير ملفوظة يعني أن الذاتية المقترنة عادة بالثالوث التقليدي " أنا والآن والهنا" يمكن أن ترتبط بالماضي، وبضمير الغائب[1]

ويبدو من هذا الأنموذج الشعري أن الشاعر طمح إلى المبالغة في تصوير الحدث. وهو أمر يدل على النقيض. فللمكان وجود حقيقي (الدكداك)، ووجود وظيفي، وللزمن وجود وظيفي مرتبط بوجهة نظر الذات الواصفة، والنظر إلى هذه الأبيات من وجهة نظر الذات الواصفة يظهر حياد الواصف بوصفه متلفظاً لمكونات الحكاية من حدث، وشخصيات، وزمان، ومكان، وبوصفه راوياً من الخارج. وكون الذات الواصفة تروي، وتظهر كأنها خارج الحدث، ولا علاقة لها به يعني أن الخطاب موضوعي. فالخطاب بضمير الـ "هو" خطاب يحيل على موضوعية. لكن يمكن أن نشكك بهذه القاعدة المعروفة إذا ما نظرنا إلى الذات الواصفة على أنها أنا الشاعر المتخفية وراء الـ "هو" وبذلك لا يعود التخفي مؤشراً من مؤشرات الموضوعية.

لقد أصرّ سُحَيْم على طلب اللذة؛ لأن حياته قلقة، ومتأزمة. وخلاصه ليس في هذا المجتمع، بل في مجتمع يطمح إليه. وتمثل مشكلته مشكلة الشاعر الأسود الذي لم يكن يعيش في الحياة، لكنه كان يعيش ضيفاً على الحياة –

---

[1] انظر محمد نجيب العمامي، تحليل الخطاب السردي، ص34

على حد تعبير- عبده بدري.[1] فالجهر الشديد تعبير عن حرمان شديد. يقول[2]:

كـأنَّ علـى أنيابهـا بعـدَ هجعـةٍ مـن الليـل نامَتْهـا سُـلافاً مبَـرَّدا

ســلافةَ دَنٍّ أو ســلافةَ ذارعٍ إذا صُبَّ منه في الزجاجةِ أزبدا (17)

فإلاّ تُلاقِ الموتَ في اليوم فاعْلَمَنْ بأنــك رهــنٌ أن تلاقيَــه غــدا

فتصبحَ في لحدٍ من الأرضِ ثاوياً كأنك لم تشهد من اللّهو مَشْهدا

طلب اللذة جهراً تعبير عن حرمان شديد؛ لذلك تربط الذات الواصفة اللذةَ بالموت. وتبدي هذه الذات وجهة نظرها المتمثلة في شعار اللذة في مواجهة الزمن؛ لتعرية المجتمع، وفضحه. فمن المؤكد أن الذات تطبع الخطاب بمختلف ضروبه. ويتخلل حضورها أنساقه، وأبنيته. فتتحول الذات الواصفة من مادة واقعية إلى مادة تخيلية، وتظهر ضميراً حاكياً، ومحكياً عنه[3] يقول الوليد بن يزيد:[4]

مــن قهــوةٍ زانهــا تقادُمُهــا فهـي عجـوزٌ تعلـو علـى الحِقَـبِ

أشـهى إلى الـشَّرْبِ يَـوْمَ جَلْوَتِهـا مــن الفتــاةِ الكريمــةِ النَّسبِ

---

(1) عبده بدري، الشعراء السود وخصائصهم في الشعر العربي، ص5.

(2) ديوانه: 3- 4- 11- 12- 40- 41

(3) يرى أحمد حيزم أن الذات الواصفة موجودة داخل النص، تخلق في النص، وبه. انظر: فن الشعر ورهان اللغة، ص 411

(4) شعر الوليد بن يزيد، 17/7/3 والوليد بن يزيد بن عبد الملك هو الخليفة الأموي الحادي عشر، كان متهماً في دينه، وكان يهجو اليمانية، ويتعصب للقيسية. ويقال: إنه قتل أحد أشرف اليمانية البارزين، فقتلته اليمانية، وكان ابن عمه ناقماً عليه لسوء سيرته، فحرض الناس عليه. انظر أخباره في الأغاني، ج350/16 وما بعدها.

فقـــد تجلّـــتْ ورقَّ جوهرُهـــا حتـــى تبـــدَّت في منظـــرٍ عَجَـــبِ
فهـــي بغـــيرِ المـــزجِ مـــن شَـــرَرٍ وهـــي لـــدى المـــزجِ ســـائلُ الـــذهبِ
كأنهـــا في زجاجهـــا قَـــبَسٌ تـــذكو ضـــياءً في عَـــيْنِ مرتقـــبِ

الـذات الواصـفة ذات خياليـة، توسـع مجـال التخييـل في القـصيدة. ويعـدّ الضمير أهمّ أركان عملية التّلفظ، وهـو يـشير إلى غـيره (الخمـر) لكنـه في الحقيقـة يشير إلى نفسه. وبمعنى آخر يُظهر وجهة نظر الذات الواصفة فيما يتعلـق بـالخمر، وهيئة من هيئات انخراط الـذات في ملفوظهـا. فقـد صـبّ الوليـد بـن يزيـد معاناتـه السياسية في قالب لاهٍ. لكنّ الذات الواصفة التي تبدو واصفة عـن بُعـد تعبّـر عـن وجهة نظرها فيما يتعلق بفلسفة الخمر. فخمره شعلة من نار، تشتدّ ضياء في عين ناظرها. ومن غير النار يظـلّ الـشيء سـاكناً، هادئـاً، لأنهـا تُلهـب الجـسد البـارد، وتذيبه مضيفة إشعاعاً ودفئاً يسعدان النـاظر إليهمـا، فـلا أهميـة للـشيء ذاتـه مـن غير نار؛ لأنه معتم لا نور له ولا حرارة، ويظل كذلك إلى أن يلتهب قلبه بشعلة مـن نـار حينئـذ يلتهـب ويـضيء، فيبـدد حجـب الظـلام المحيطـة، ويـنشر الـدفء حوله، فإذا اشتعل شارب الخَمر بالنار صار من طبيعتها، وأنار لا بطبيعته الأولى بل بطبيعة النار المتّحد بها. الخمر نار، ونور. وحياة الشاعر صراع علـى الـسلطة، وبحث عن ملك ضائع.

تقدِّم الذات الواصفة وجهة نظرهـا المتعلقـة بـالخمر. فقـد رقّ جوهرهـا، ممـا يعني أن الرؤية البصرية صعبة؛ لأن للخمر معنى غامضاً لا يمكـن إدراكـه حسياً. ولكي تدرك يجب أن تكون الرؤية داخلية. فلخمره جوهر. وهذا يعني أنها روح، وندّ لا شبيه له. ولعل الذات الواصفة أرادت أن تقدم وجهة نظرها الصريحة فيمـا يتعلق بالخمر. فجوهرها مرتبط بدائرة الوهم، والظـن. إنـه خفـي مستَقَرُّه الـوهم. وربطُ الخمر بعالم الوهم، وامتلاكها جوهراً رقيقاً رفضٌ للرؤية الحسية للأمور، وتفضيل للرؤية الباطنية. فالطريق إلى معرفة جوهر الخمر هو الوهم مع أن الخمـر أمر محسوس.

الذات الواصفة ذات سلطة توجيهية معرفية، مهمّتها نشر المعرفة. تقدم معرفتها التي تتعالق بالوضع السياسي، والاجتماعي. ولا تقدم الذات الواصفة الصورة بقدر ما تعمل على إعادة بنائها، فتحمل بعداً اجتماعياً، وسياسياً عبر قناع التخفي.

ويبدو لأول وهلة أن الوصف يتم من الخارج؛ لأن أنا الشاعر متخفيةٌ وراء النظم بضمير الغائب، لكنَّ النزوع إلى الذاتية أمر مشترك بين الذاتي، والموضوعي. فتضافر المكونان العرفاني، والإدراكي؛ لتأكيد نسبة الرؤية إلى الذات الواصفة، وعمق منظورها. ويكشف استخدام الرؤية من الداخل الطابع الذاتيَّ لوجهة نظره، واستحالة تصوير الواقع تصويراً موضوعياً محايداً. ولعل التوسل بالرؤية الداخلية، وامتداد عمق المنظور يردّان إلى الرغبة في التعويض عن فشل سياسي. فالنظم بضمير الغائب وسي'¨ للتفريق بين الكلام الشخصي، وغير الشخصي؛ أي نفي الصفة الشخصية.

3ـ وظائف وجهة نظر الذات الواصفة

الحديث عن الذات يعني الحديث عن المعنى مع الأخذ بعين الاعتبار أنه لا وجود للذاتية إلا في مقابل ذاتية الآخر. ودراسة وظائف وجهة نظر الذات الواصفة تعني أن ثمة أهمية لهذه الذات، من غير أن نغفل المتلقي الذي يعدّ في هذه الحال ذاتاً مشاركة. فالذات، والذاتية بعامة حال قارة في الخطاب، وملازمة له. وذلك أن الأدب "ليس مصنوعاً من البنى فقط، بل أيضاً من الأفكار والتاريخ"[1]

وتكوّن الإحالة إلى الذاتية وجهةَ نظر؛ ذلك لأن الجمل الخالية من الأقوال المباشرة "ملفوظات تشترك في الإحالة إلى ذاتية متلفّظ مبئّر، يوفر الأدوات لكي

---

[1] تزفيتان تودوروف، نقد النقد، ص 145.

لا تختزل الإدراكات الممثلة في ملفوظات سردية غير مبأرة، أو (موضوعية) ويعيد إليها عمقاً يكشفه قربها من الخطاب غير المباشر. الخر"[1]

3- 1- وظيفة الإنباء

قد تؤدي وجهة نظر الذات الواصفة وظيفة الإنباء. يقول ابن الدمَينة في تحريض قومه، وتوبيخهم ليلة موته:[2]

فلو كان ابنُ عبد الله حياً   لصبَّح في منازلها سَلولا[3]

يبدو أن ثمة فاصلاً بين الذات الواصفة والشاعر في حين أنه يتكلم صامتاً. وتبدو وظيفة الإنباء من خصائص خطابه. فلو كان ابن عبد الله حياً لصبّح سلولاً؛ أي أن موت الشاعر واقعٌ لا محالة؛ لوجود الفعل ذي الزمن الماضي. فوظيفة الإنباء لا تتضمن إشارات صريحة إلى الأحداث اللاحقة بقدر ما توحي بها. وهو أمر يسمح للذات الواصفة بتنظيم الحدث، وترتيبه على وفق وجهة نظرها.

تضمنت وجهة النظر إنباءً بموت الشاعر المحقق من خلال الخطاب الوارد في شكل حدث ذي زمن ماض. فتحيل وظيفة الإنباء على ذات واصفة، تصنع علامات، وتخلق أفق انتظار، وتشوّق إلى لاحق الأحداث.

---

[1] الذاتية في الخطاب السردي (الإدراك والسجال والحجاج)، محمد نجيب العمامي، ص 45.

[2] ابن الدمينة، شعره، 11/6 وابن الدمينة شاعر غزلي فحول الشعراء، يروى أنه قتل رجلاً من بني سلول يقال له مزاحم كان يختلف إلى امرأته، ويتحدث إليها، وكان الهجاء قد لج بين ابن الدمينة ومزاحم، وقد تناول ابن الدمينة قبيلة سلول بكل سوء، فقتل ابن الدمينة مزاحماً وعاد إلى هجاء بني سلول، وقتل زوجه، لكن السلوليين رصدوا له بعد خروجه من السجن، وقتلوه. انظر أخباره في الأغاني، ج 17/ 64 وما بعدها.

[3] ابن عبد الله أي ابن الدمينة الشاعر.

وقد تؤدي وجهة نظر الذات الواصفة وظيفة قيمِيّة، أو إيديولوجية. فلا تُظهر الذاتُ الواصفة الصور فقط، بل تعيد بناءها في ضوء النظرة الذاتية بثقلها النفسي، والإيديولوجي، واللساني.

يقول أعشى همدان: [1]

شطّتْ نَوَى من دارُه بالإيوان

إيوانِ كِسرى ذي القِرَى والرَّيحان

فالبَنْدُنيجَين إلى طَرْدَاستَان

فالجسرِ فالكوفةِ فالغَرِيَّان

من عاشقٍ أضحى بزابُلِستان

إنَّ ثقيفاً منهم الكذابان

كذابُها الماضي وكذابٌ ثان

يظهر الشاعر صامتاً وهو يقدّم صورة حبيبته. وهي امرأة فارسية، أرستقراطية، تتناسب صفاتها والنزعةَ التي تملّكت نفسه. فتحمل هذه الأبيات هدف الذات الواصفة الفكري؛ فهذا الاستعلاء الواضح في هذه الذات، والمتجلي في اختيار امرأة أرستقراطية؛ لتكون بمنزلة الحبيبة استخدمته الذات

---

[1] كتاب الصبح المنير في شعر أبي بصير ميمون بن قيس بن جندل الأعشى، والأعشيْن الآخرين، ج 3/ 1- 7 / 341- 342 وأعشى همدان اسمه عبد الرحمن بن عبد الله، من قبيلة همدان اليمانية، شاعر أموي فصيح، وأحد فقهاء القراء من أهل الكوفة. ولما ثار ابن الأشعث على بني أمية وعاملهم في العراق الحجاج بن يوسف خرج معه أعشى همدان يمدحه، ويهجو الحجاج، وكان كثير التحريض لأهل العراق على الخروج على الحجاج، ولما باءت ثورة ابن الأشعث بالإخفاق وقُتل أُسر أعشى همدان، وحاول استرضاء الحجاج ومدحه. لكن الحجاج ذكّره بشعره بابن الأشعث، وأمر بقتله. انظر أخباره في: الشعر والشعراء، ابن قتيبة، ج1/ 350.

الواصفة نفسه في تتمة الحديث عن الصراع بين طرفين سياسيين هما : ابن الأشعث ، والحجّاج. فقد حمل الشاعر همّاً سياسياً تجلّى بخفاء في الأبيات الغزلية ، وبوضوح حين انتقل إلى الحديث المباشر.

تفصح الذات الواصفة عن إيديولوجيتها شعراً ؛ ذلك لأن لها موقفاً من الحِجاج ، دعاها إلى إطلاق حكم عليه. هو حكم قيمة سلبي. فأوجد مسافة بين الذات الواصفة ، و الذات الموصوفة. وهي مسافة ذات طبيعة فكرية ، وأخلاقية. وقد أوصله هذا الاختلاف إلى إدانة الآخر سلوكاً ، وفكراً. ومن الملاحظ أن البعد الحجاجي قد بني على حساب الشعرية ، والجمال التصويري في الأبيات.

وتتموقع الذات الواصفة على موقفها الفكري الذي يتعاظم ؛ لشعورها بمزيد الحاجة إليه. فثمة مسافة فاصلة مقصودة بين الذات الواصفة ، والذات الموصوفة مع أن الأولى تظهر لديها رغبة في نظم الشعر ؛ للتعبير عن موقف. ولا تلبث أن تتحول إلى موضوع كتابة. أما الثانية فهي موضوع كتابة. فبحثت الذات الواصفة عن موقع يتسع لرغبتها في التلفظ ، ومحاولة الكشف عن الظاهر ، والمخفي.

يعني الكلام - في هذه الحال- أن بناء خطاب الذات الواصفة يقوم على إلغاء ذاتية الآخر. فتقريظ الذات يعني فيما يعنيه الحطّ من قيمة الآخر. وتبدو الذات الواصفة في هذا الشاهد الشعري ذاتاً لها وجهة نظر مقوّمة ، وحاكمة على الموضوع الموصوف. فخطابها يدور حول أفقها الفكري ؛ لذا تسمح لنفسها أن تقوِّم ، وتطلق الأحكام. الأمر الذي يعني أن الذات تبني نفسها بالفعل ، والحرية : حرية الفكر ، وحرية الكلام.

3- 2- وظيفة الإيهام بالواقع (المحاكاة)

لا توجد علاقة مباشرة بين الأنموذج الشعري ، والمجال الواقعي. فالأنموذج يصاغ من عناصر منتقاة من الواقع على وفق هندسة مفهومية ، وأفق فكري سابق لدى المبدع ؛ لذا يفترض في النموذج أن يحتوي علاقات جديدة ، وطاقة تعبيرية. وتعتمد الذات الواصفة في صياغة الأنموذج على الاقتصاد في الوصف.

وتظهر وظيفة الإيهام بالواقع بالوصف الاستقصائي، وتسمية الأماكن بأسمائها المرجعية الكائنة خارج النص، ومشاكلة الشخصيات الموجودة في الواقع.

يقول أعشى همدان:[1]

لِمَنِ الظَّعائِنُ سيرُهُنَّ تَرَجُّفُ ... عَوْمَ السَّفِينِ إذا تَقَاعسَ مِجْذَفُ؟
مرّت بذي خُشُبٍ كأنَّ حمولَها ... نَخْلٌ بيثربَ طلعُها مُتَعَطِّفُ
عُونين دِيباجاً وفاخرَ سُنْدُسٍ ... وبِخَزِّ أكسيةِ العراقِ تُحَفَّفُ
وغدَتْ بهم يومَ الفراقِ عَرَامِسٌ ... فُتْلُ المرافقِ بالهوادجِ دُلَّفُ

لا تحيل أسماء المواضع على علاقة تجريبية ضرورية بقدر ما تحمل على التصديق بوجودها[2] فيواصل الشاعر التفصيل فيها، ويأتي الاستطراد؛ تدعيما لتجربته.

... الخطاب واصفاً ظعائن غائبة، فيتحدث الشاعر عن ظعنه بضمير الغيبة، وهو أمر يوهم بوجود ذات كلية المعرفة، تستطيع أن تتبع تفاصيل الرحلة، وتكون في أكثر من مكان. فتبدو وجهة النظر بمنزلة معطى موضوعي سابق لكل حكم. أما الذات المتلقّية فتقبل بيسر ما تنجزه الذات الواصفة[3].

وتبدو الذات الواصفة في استقصائها المكاني قادرة على الوصف. وهو وصف يحاكي الواقع، ولا يماثله. إن له واقعاً فنياً في ذهنها. فبناء المكان يحيل على ذات من مقاصدها الإيهام بالواقع لاسيما وأن هذا المكان في حديث الظعائن

---

(1) المصدر السابق: ج3/ 1- 4/ 334.

(2) يرى محمد الناصر العجيمي أن أسماء المواضع أسماء تنفتح على واقعة تكون قادحا لجريانها في النص. انظر: الخطاب الوصفي. ص 35.

(3) يرى محمد نجيب العمامي أن المكان يكسب الحدث مظهر الحقيقة. انظر: تحليل الخطاب السردي، ... ص 72.

موظّف؛ لخدمة فكر الذات الواصفة. فالديباج، والسندس المتاجر من اكسسه العراق. ولم يأت هذا المكان عبثاً. إنه يرد إلى أسباب نفسية فالعراق مكان المعارضة، والثورات المتلاحقة، مكان تمرده على الحجاج فإذا كان الشيء الثمين صادراً من العراق حمل هذا المكان قيمة نفسية عالية، وهيأ الذات المتلقة؛ لتقبل الأحداث التالية التي ستحدث في هذا المكان. فذكر هذه الأماكن أمر يوهم بواقعيتها. ونرى الشاعر حريصاً على التمهيد لوجهة نظره؛ ليكشف جوانب الحياة، وطبيعتها، وموقفه منها في هذا المكان.

الذات الواصفة هي وحدها القادرة على أن تكون في مكانين مختلفين في الوقت نفسه. وبذلك يكون عمق منظورها ممتداً، ولا نهائياً. ولاشك أن في قدرتها على متابعة سير الظعائن في أكثر من مكان، وهي ثابتة في المكان أمراً يخالف قواعد الإيهام بالواقع، ويقدم حدثين في زمنين متباعدين، ومكانين مختلفين. وتأتي الأحداث اللاحقة؛ لتؤكد هذا التوقع. وهي علامة واضحة على كلية معرفة الذات الواصفة. فقد تضمنت معارف متعددة وأ ... عمق منظور مماثلاً، فقد تنظر الذات الواصفة من غير أن ترى؛ ففعل الرؤيه غائب، والرؤية ـ على الرغم من بعد المسافة ـ خارجية، وعمق منظورها ممتد. لكن وصف المكان، وتعدد أسمائه أمران يظهران أن الذات تتجاوز مكان الإدراك. فترى في مكان ما، ولحظة معينة ما يدور في أمكنة متعددة. فجمعت بين تحديد مظاهر المدركات، ومخاطبة المتلقي (لمن الظعائن؟) لإشراكه في المشهد الوصفي. فتصور المشهد تصويراً يهدف إلى استحضاره، وإيهام الذات المتلقية أنها تعايشه

يقول ضابئ بن الحارث[1]:

---

[1] شعر بني تميم في العصر الجاهلي، جمع وتحقيق: د. عبد الحميد المعيني، الأبيات 6-10، 16/ 374- 375. ضابئ شاعر هجاء، وقد هجا في زمن الخليفة عثمان بن عفان (ر) قوماً من الأنصار لنزاع كان بينهما، فاستعدوا عليه عثمان "ر"، فسجنه، فمات في حبسه. انظر الشعر والشعراء، ابن قتيبة: ج1/ 350.

وقائلةٍ إن ماتَ في السجنِ ضابئٌ ... لَنِعمَ الفتى نخلو به ونداخلُه[1]

وقائلةٍ لا يَبْعُدَن ذلك الفتى ... إذا احمرَّ من بردِ الشّتاءِ أصائلُه[2]

وقائلةٍ لا يَبْعِدِ اللهُ ضابئاً ... إذا الكبشُ لم يوجد له من ينازلُه[3]

وقائلة لا يَبْعُدَن ذلك الفتى ... إذا العَزَب التّرعى شَصَّ سوائلُه[4]

وقائلةٍ لا يُبْعدِ الله ضابئاً ... إذا الخَصْمُ لم يوجد له من يحاولُه

وما الفتكُ إلا لامرئٍ ذي حفيظةٍ ... إذا همَّ لم تُرْعِدْ عليه مفاصلُه

يبدو الشاعر شخصية. وثمّة ذاتٌ واصفة تصفها (وقائلة)، وهي ذات غير معرّفة، ما يعني أن الشاعر يريد أن يعمم هذه الصفات على شخصيته، ويوهم بواقعيتها.

وقد أسهمت وجهة نظر الذات الواصفة في بناء الشخصية، فأنشأ الشاعر مسافة بينه وبين الذات الواصفة، وبدا الوصف للوهلة الأولى وصفاً خارجياً، وأنه من إنجاز شاهد بريء (وقائلة) فظهرت الذات الواصفة بصورة من يعرف داخل الشخصية. ويشير الإدراك المكثف للحواس إلى أنها أداة مهمة لمعرفة العالم المتخيل[5].

ويسط وجهة نظر الذات الواصفة لا يخلو من ذاتية المبئّر. وكون الرؤية (وجهة النظر) ذاتية دليل على أن التمثيل ليس نسخاً أميناً للواقع، بل هو

---

[1] نخلو به ونداخله: نشكو إليه الهموم، ونطمئن إلى أسراره.

[2] يشير إلى كرمه، أصائل: جمع أصيل: الوقت بين العصر والمغرب

[3] الكبش: سيد القوم.

[4] العزب: الذي لا أهل له، الخادم: الراعي، الترعى: البصير بالرعي.

[5] المكان والشخصية لا يوصفان إلا إذا وقعا تحت طائلة حواس الشخصية المدركة. انظر: محمد نجيب العمامي، تحليل الخطاب السردي، ص 72.

نسخ للواقع عن طريق محاكاته، أو إعادة تشكيله فنياً على وفق رؤية الشاعر، ورؤياه.

3- 3- الوظيفة التعبيرية

أي التعبير عن وجدان الذات الواصفة؛ إذ يحيل الوصف على الذات الواصفة أكثر مما يحيل على الموصوفات.

يقول الوليد بن يزيد معبراً عن فرحته بتوليه الخلافة، وموت هشام بن عبد الملك.[1]

هَلَكَ الأحولُ المشو ... مُ فقد أُرْسِلَ المطر[2]

ومَلَكْنا من بعد ذا ... ك فقد أورقَ الشجرْ

تصف الذات الواصفة مشاعرها حين هلك هشام بن عبد الملك. فإذا بالطبيعة تشاركها شعورها، فيورق الشجر، ويرسل المطر. ويلاحظ ما يحمله الفعل المبني للمجهول (أُرسِل) من دلالة على أن الذي حدث قد حدث بمشيئة من الله وقدره، فقد قدّر أن يموت هشام، ويتولى الوليد الخلافة بعده، فتم له ما أراد، وأورقَ الشجر بعد سقوط المطر.

ثمة خطان متوازيان في وجهة نظر الذات الواصفة هما: فرح الشاعر بموت هشام، وابتهاج الطبيعة، والجامع بينهما مصلحة الشاعر. فولّد الموت حركة عجيبة، ومشاعر كثيرة في نفس الذات الواصفة والطبيعة، وولّد السكون حركة، وحياة بدأت بالفعل (هلك)، أي بالصمت الأبدي، ثم شرعت الحركة تشتد مع سقوط المطر، وإخصاب الأرض؛ لأنه قد تولى الخلافة. فقد بدأ الحدث في نفس الذات الواصفة معبّراً عن مشاعرها، فعمّ، وانتشر حتى شمل الطبيعة بأكملها.

---

[1] شعره: 1- 2 / 55

[2] الأحول: لقب هشام بن عبد الملك.

ومن ثم نجد أن وجهة نظر الذات الواصفة تنظّم الوصف ، وتحيل على ذاتية في الخطاب. وما اختيار الذات الواصفة معجمها اللغوي إلا أثر من آثارها ، وبصمة من بصماتها. فيؤدي هذا المعجم وظيفة في التعرف إلى مشاعرها. ويتعين على ذلك أن الوظيفة الإخبارية ضعيفة ؛ لأن الواصف لا يخبر عن زمن ، أو مكان بقدر ما يخلق منهما حدثاً انطلاقاً من مشاعره الخاصة.

فقد غاب الشاعر في البيت الأول ، أو تقنع بضمير الـ (هو) وحضر في البيت الثاني ؛ ليعمق الذاتية ، ولتحضر هذه الذاتية بأشكالها المختلفة في الخطاب.

3- 4- الوظيفة الإخبارية

يقتضي الوصف كثافة الإخبار ، ويمكن الجمع بين الوظيفتين : التفسيرية ، والإخبارية. فلهذه الوظيفة غاية الإفهام ، ونشر المعرفة من وجهة نظر الذات الواصفة. وبمعنى آخر. بناء المعرفة ، وتبليغها. فيؤكد الوصف معارف سابقة من جهة ، ويبين معرفة جديدة من جهة أخرى. من هنا نجد أن الوصف لا يمكن له أن يدعي الموضوعية ؛ ذلك لأن وظيفته لا تقتصر على نشر المعرفة ، أو محاكاة الموصوف. من هنا تأتي أهمية الذات الواصفة التي تفتح الوصف واسعاً أمام التخييل ، فتثبت عدم فاعلية الوصف الواقعي. فالذات الواصفة ترتب الأشياء ، وتنظمها على وفق وجهة نظرها ، ولا تكون محايدة. يقول المتنبي :[1]

مـــا أنـــصَفَ القـــومُ ضَـــبَّه وأمَّـــــــه الطُّرطَبَّـــــــه
رَمَـــــــوا بـــــــرأسِ أبيـــــه وبـــــــاكَوا الأمَّ غُلَبَـــــــه

---

[1] ديوان المتنبي ، شرح : عبد الرحمن البرقوقي ، ج330/1.
المتنبي من أشهر الشعراء الذين جنى عليهم شعرهم ، وله أخبار كثيرة مع سيف الدولة الحمداني ومفارقته إياه بسبب الحساد والوشاة. ثم اتجه إلى كافور في مصر ، وخاب ظنه ، ثم قصد عضد الدولة بفارس ، في مقتله أخبار متعددة ، منها أن فاتكاً ابن أبي جهل الأسدي قد هاجمه ؛ لأنه هجا ابن أخته ضبة ، وأمه أخت فاتك بقصيدة لاذعة. انظر أخباره في الأغاني : ج 3/ 135.

ومـــا يـــشقُّ علـــى الكلـــبِ	أن يكـــــون ابـــــنَ كلبَـــــه
مـــا ضَّـــرها مـــن أتاهـــا	وإنمـــا ضـــرَّ صُـــلَبَه
ومـــا علـــى مـــن بـــه الـــدا	ءُ مـــن لقـــاءِ الأطبَّـــةْ
ومَـــنْ يبـــالي بـــذمٌّ	إذا تعـــودَّ كـــسبَه

تبدو الذات الواصفة هادفة إلى التهويل في الإخبار، ونشر المعرفة كما تريدها محاولةً أن تُكسب الخطاب مصداقية. فلم تبق الذات الشاعرة[1]

يبدو المخبِرُ حاضراً حضوراً متقلصاً بالذات الواصفة؛ لأنه يطمح إلى محاكاة الواقع. فيختفي صوت الشاهد، وتظل العلامات شاهدة عليه، ومشيرة إليه. منها الضمير "هو" الذي يخفي الأنا، ودرجة العلم بالأحداث، والتعليق. فالذات الواصفة تكشف موقع الذات الذي تنظر منه إلى العالم، فقد وظف الشاعر عناصر الواقع المتخيل؛ لتأدية فكرة سابقة، ووظف الأساليب الفنية؛ للإقناع بالعالم المتخيل، وهو ما أدى بها إلى الاستطراد في تقديم المعرفة؛ بهدف الفهم، والتفسير من منظور الذات.

وتربط هذه الوظائف جميعاً بالوظيفة التزيينية التي تضفيها الصور على وجهة نظر الذات الواصفة. وتتضافر هذه الوظائف؛ لتجسيم العالم المتخيل. وهو عالم قائم في ذاته، مستقلٌ بمكوناته، محكوم بقيم وأعراف خاصة به. وهو أمر يدل على أهمية الذات الواصفة في بناء العالم المتخيل. فقد كشفت ما يخفى على الملاحظ العادي، وقدمت معلومات يجهلها المتلقي بوصفه متلقياً عاماً. وهي معلومات تتعدى الحواس إلى المكون الإدراكي، والقيمِيّ، والمعرفي.

---

[1] لا تبقى الذات الشاعرة مرتبطة بالآخر من حيث هو ذات إنسانية، أو وجود آخر يمكن التفاعل معه، أو تحقيق الوجود الفردي من خلاله بل بوصفه معطى من معطيات تجربتها، أو مجرد محيط لمركزيتها. انظر: عبد الواسع الحميري، الذات الشاعرة في الحداثة العربية، ص76.

إن لها مواقف، وآراء من الشخصيات والأحداث أسهمت في تجلية الذاتية، وتأويل النص. فتبدو الذات الواصفة حريصة على مشاكلة الواقع، وادّعاء الموضوعية والحياد.

ويمكن أن نقول: إن وظائف وجهة نظر الذات الواصفة تُكسب الشخصية استقلالية بنائية، ودلالية. وهو أمر من شأنه أن يبدِّد الوهم حول موضوعية القص بضمير الغائب، وحول تهميش وجهة نظر الشخصية في هذه الأشعار.

4ـ الحضور الصريح، والحضور الضمني للذات الواصفة

يعدّ اسم العلم أول دليل لإسناد وجهة نظر الذات الواصِفة إلى شخصية بعينها، ويشترك معه الضمير، والاسم المعرّف بـ أل في تعين ذات وجهة النظر. يقول وضّاح اليمن[1]:

ترجَّلَ وضاحُ وأسْبَلَ بعدما ... تكهَّلَ حيناً في الكُهول وما احتَلَم[2]

وعُلّقَ بيضاءَ العوارضِ طَفْلَةً ... مخضَّبةَ الأطرافِ طيّبةَ النَّسَمْ

إذا قُلْتُ يوماً نوّليني تبسَّمَت ... وقالَتْ معاذَ اللهِ من فِعْلِ ما حَرُمْ

فما نَوَّلَتْ حتى تضرَّعَتُ عندَها ... وأعلمتُها ما رخَّصَ اللهُ في اللّمَمْ[3]

---

[1] ديوان وضاح اليمن، جمعه وقدم له وشرحه د. محمد خير البقاعي، 1- 4/ 86- 87.
وهو عبد الرحمن بن إسماعيل بن عبد كُلال، من قبيلة خولان الحميرية، لقّب وضاح اليمن لجماله الفائق، تغزل بروضة وبأم البنين زوج الوليد بن عبد الملك الخليفة، ويقال إنها شجعته على التغزل بها، فغضب الوليد، وأرسل إليه من قتله، ودفنه في داره. انظر أخباره في الأغاني ج 12/3.

[2] الترجل والترجيل: تسريح الشعر

[3] اللّمم: الصغير من الذنوب.

تبدو العلاقة بين الذات الواصفة والشاعر علاقة توهم بوجود ذاتين، تتحدث الواحدة فيهما عن الأخرى، وتحيل بطريقة غير مباشرة على نفسها. وبذلك تكون الذات الواصفة في قلب الحدث. ونجد أن ثمة تشاكلاً بين ما تؤديه الذات الواصفة، والسيرة الذاتية. فمن خلال التقنع بضمير الغائب نجد أن الذات الواصفة تتدخل في الميدان الفعلي للخطاب، وتقيم مسافة بينها وبين الشُخصية، فيجنح الخطاب نحو السردية، وتكشف عن تجلٍّ جديد للسيرة الذاتية؛ الأمر الذي يجعل شعر هؤلاء الشعراء يشاكل الواقع كما يراه الشاعر. **فلا يمكن للوصف أن يدعي الموضوعية، أو الواقعية التي عرّفها** جاكبسون "R.Jakbson" بأنها "تيار فني وضع لنفسه هدفاً نسخ الواقع بأكثر ما يمكن من الأمانة والطموح إلى أقصى ما يمكن من الاحتمالية."[1]

يتجه العمل الأدبي إلى الخارج (المتلقي) لا إلى ذاته. ونجد أن ثمة مشاركة للذات الواصفة في وجهة النظر على مستوى الخطاب، فثمة شخصية (أم البنين) حمّلها الشاعر ما يريد نسبته إليها. ويقتضي هذا الأمر أن يخلق الواصف على مستوى الحكاية مناسبة تتنوع بسببها وجهتا النظر. فوجهتا النظر في الشاهد السابق متعارضتان، ولا يرضخ الطرف الثاني إلى الذات الواصفة إلا بعد التضرع. وبذلك تغدو الشخصية التي توجدها الذات الواصفة شخصيةً مدركة، ويكون وجودها في الخطاب طبيعياً.

تغيب الذاتية –إذن– حتى في الخطاب المسند إلى ضمير الغائب؛ أي ذاك الذي تغيب عنه أهم مشيرات الذاتية أي (أنا والآن والهنا) فالبدء بزمن ماضٍ، والإسناد إلى ضمير الغائب سمة من سمات الخطاب الموضوعي الذي شكّكنا في وجوده كون المعجم اللغوي ذاتياً.

---

[1] نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلانيين الروس، مقاله عن الواقع في الفن، ص 90.

يقول طرفة بن العبد في ابن عمه الذي أغرى صدر عمرو بن هند عليه:[1]

ولا خـيرَ فيــه غــير أنَّ لــه غنــى   وأن لــه كَــشْحاً إذا قــامَ أهــضما

وأنَّ نــساءَ الحــيّ يعكُفــنَ حولــه   يَقُلْـنَ: عـسيبٌ مـن سَـرارةِ مَلْهَمـا

تبدو الذات الواصفة ساخرة. فالمهجو لا يصلح لشيء؛ لبدانته. وتسند وجهة النظر إلى نساء الحيّ، فتبدو مشاركة. ونجد أن المكون العرفاني[2] قد بدا واضحاً ممثلاً في حكم القيمة، ويبدو أن المكوّن الإدراكي قد اقترن بالمكون العرفاني (الرؤية والمعرفة) بفضل قوله (ولا خير فيه غير أن له) فكشف الخطاب جهداً تأويلياً لطيفاً لدى المتلقي، فهيّأه لأمر، وفاجأه بأمر مختلف تماماً، فوجد المتلقي نتيجة هذا الأسلوب الذي عرف عند العرب بالذم بما يشبه المدح أنه أمام نتيجة سلبية عن هذا الرجل من خلال وجهة النظر. ومن ثم لا يمكن للوصف أن يكون موضوعياً، أو محايداً. إنه من عمل ذاتية الواصف، وهي ذاتية لغوية.

الذاتية في الخطاب -إذن- ملازمة للشخصية ملازمَتها الذاتَ الواصفة. وما يؤكّد هذه الذاتية الصور الموجودة في الموصوفات التي تظهر وجهة نظر الذات الواصفة. فهي إدراكات ممتزجة بأفكار هي ثمرة تأويل.

---

[1] الشعر والشعراء، ابن قتيبة: ج1/ 179 وما بعدها.

من أشهر شعراء الجاهلية. فضل ابن قتيبة في الشعر والشعراء معلقته على سائر المعلقات، فقال: وهو أجودهم طويلة. قتل في سن مبكرة، واتهم أنه تغزل بأخت عمرو بن هند ملك الحيرة، ثم هجاه، فسخط عليه. ويروى أن زوج أخته وابن عمه عبد عمرو بن بشر قد كانت علاقته به سيئة لسوء سيرته مع أخته، فهجاه طرفة، وكانت له منزلة رفيعة عند عمرو بن هند، فكان ذلك سبباً في قتله. انظر أخباره في الشعر والشعراء ج1/ 176 وما بعدها.

[2] محمد نجيب العمامي، تحليل الخطاب السردي، ص 37.

وقد تحضر الذات الواصفة ضمناً، فتكون الرؤية ضمنية، ويمتزج المكونان الإدراكي والعرفاني؛ ليؤكدا إسناد الإدراكات إلى الشاعر. وللشاعر وحده إمكان القيام بالاستباقات اليقينية، أما سائر الأطراف فلا تستطيع أن تحكم على لاحق الأحداث إلا إذا وظفها الشاعر لخدمة هدفه.

ويمكن أن نرى في الحكمة تخفياً للذات الواصفة؛ لأنها تعبر عن وجهة نظرها بحكمة من المفروض أنها تأخذ طابع التعميم. يقول طرفة[1]

وظُلْم ذوي القربى أشدُّ مضاضةً   على المرءِ من وقعِ الحسامِ المهنَّدِ

تبدو الموضوعية ظاهرة من هذه الحكمة. لكنها تنضوي على أنا متخفّية. فمن شروط الإيهام بالواقع أن تُمحى الذات المنتِجة، وتراوغ المتلقي، فتقدم حكماً في صيغة حكَمية؛ لتنسبه إلى الذوات الأُخَر، في حين أن له علاقة بها بوصفها ذاتاً منتجة للخطاب.

فمن شأن الامحاء التلفظي[2] ؛ أي تغييب جلّ العلامات المحيلة إلى الشاعر الإيهام بالواقع، وبأن الفكرة تقدّم نفسها بنفسها من غير أي وسيط. الأمر يتعلق —إذن— بمراوغة تؤديها الذات المتكلّمة، فتبدو أنها لا تملك وجهة نظر خاصة بها، فتختفي من فعل التلفظ، وتترك الخطاب يتكلّم من تلقاء نفسه. هذا مع إدراكنا أن الشعر أساساً من يقوم على المراوغة. لكن المراوغة المقصودة هنا موظفة لخدمة وجهة نظر الذات الواصفة. يقول الوليد بن يزيد[3] :

---

(1) الخطيب التبريزي، شرح القصائد العشر، تحقيق د. فخر الدين قباوة، 78/ 136.

(2) محمد نجيب العمامي، الذاتية في الخطاب السردي، هامش ص 73. يرى شارودو "Charaudeau" أن الذات المتكلمة "Sujet parlant" قد تعمد أحياناً إلى الامحاء التلفظي، فلا تشرك المخاطب، ويكون ذلك عند استخدامها نصوصاً ليست لها كالأمثال والحكم.

(3) شعر الوليد بن يزيد: 5/ 90.

وما العيشُ إلا سماعُ مُحْسِنَةٍ   وقهوةٌ تتركُ الفتى ثَمِلا

لا تعني الصياغة الحكَمية للتجربة إطلاقيتها، وتعميمها. ولا دليل على أن الصورة التي تبنيها الذات الواصفة موافقة للحقيقة. المهم هو قدرة الصورة التي تبنيها لنفسها على نجاح خطابها، وتأثيره في الذات المتلقية. والامّحاء التلفظي غياب ظاهري؛ لأن المتكلم يحضر في ملفوظ يعبر عن وجهة نظره، وحضوره بوصفه متلفظاً.

وتبدو الذات الواصِفة كليّة المعرفة. لكنّ عمق منظورها قد يكون خاطئاً، أو متوهماً – كما في الشاهد- ويبقى النص وحده الحَكم على تأكيد حقيقة رؤية الذات الواصفة التي تحاول أن تظهر أنها أعلى سلطة من أية شخصية أخرى.

ويبدو الشاعر صامتاً في بعض أبيات القصيدة، وهو يقدم وجهة نظره في الخمر، والمرأة. فتبدو ذائقته منتمية إلى الذائقة العربية المعروفة:[1]

غرّاءُ فرعاءُ يُستضاءُ بها   تمشي الهوينى إذا مَشَتْ فُضُلا

إذا حَبَتّكَ الوصالَ غانيةٌ   فجازِها بَذْلَها كمَن وَصَلا

ومن المعجم المستخدم للتعبير الصامت عنها نجد أننا أمام شخصية متعطشة للذّة. ومن الواضح أنه قد صبّ معاناته السياسية في قالبٍ لاهٍ؛ فقد دفعه الحرمان من الخلافة إلى اتخاذ هذا النوع من الغزل، وهذا الميل للخمر اتجاهاً فنياً يصبّ فيه ما يؤرّقه. وإلا فلمَ يتغزل، ويلحّ على طلب اللذة والجواري بين يديه، وطوع بنانه؟

وكون الشاعر ذاتاً صامتة يعني أنه يسهم في بناء عالمه الشعري المتخيّل، وهو أمر يقترن عادة بالنطق، لا بالصمت.

---

[1] المصدر السابق: 3، 7/ 90

5ـ الذات الواصفة والحجاج

يعدّ التوجيه الحجاجي لوجهة نظر الذات الواصفة مؤكّداً ذاتيتَها، محاولاً إلغاء ذاتية الآخر. ويكشف الحجاج الاختلاف العميق في المواقف والرؤى، ويرسم ملامح الشخصيات المتحاورة. يقول طرفة مقدّماً جواراً بين طرفين يتعلق به[1]

وقالَ : ألا، ماذا تَرَون بشاربٍ شديدٍ علينا بَنيُهُ، مُتَعَمّدِ؟

فقال: ذَرُوه، إنما نفعُها له وإلا تَردُّوا قاصيَ البَرْكِ يَزْدَدِ[2]

ينفذ طرفة إلى أفكار غيره. فهو متفوق عرفانياً على الآخرين. وقد وصلت إليه هذه المعرفة من قدرته على الحجاج، وإظهار موقفه من الحياة. فالحجاج مرتبط بالمتلقي.[3]

وتبدو الذات الواصفة بعيدة عن الجو الحجاجي، متخفية وراء أقوال الشخصيتين. ويؤكد الاستفهام في البيت الأول الحِجاج؛ لأنه يتعلق بالمعنى من جهة، والمبنى من جهة أخرى. ففي الحجاج يجب أن يكون هنالك اختلاف، لكن هذا الاختلاف يقود إلى اتفاق في النهاية. فقد أوصل المتلقي بحجاجه إلى نتيجة اقتناع الطرفين المتحاورين بضرورة تركه ورغبتَه؛ لأن المنع يولد الرغبة في الفعل من غير أن يقول ذلك صراحة. فلم تنغلق الذات الواصفة على نفسها، بل أقامت حواراً بين الآخرين، **كانت موضوعَه ظاهرياً، وصانعَه فعلياً.**

---

(1) شرح القصائد العشر، 90- 91/ 142- 143

(2) يزدد: أي يزدد نفاراً

(3) يؤدي الحِجاج في ارتباطه بالمتلقي إلى حصول عمل ما، أو الإعداد له. ومن ثم سيكون فحص الخطابات الحجاجية المختلفة بحثاً في صميم الأفعال الكلامية، وأغراضها السياقية، وعلاقة الترابط بين الأقوال التي تنتمي إلى البنية اللغوية الحِجاجية. انظر: شكري المبخوت، الحجاج في اللغة، ضمن أعمال مخبر البلاغة والحجاج، جامعة منوبة، تونس، ص 352.

وصنعُ السؤال يقتضي تداولياً أن السائل يجهل الإجابة، ويرغب في المعرفة، ويطلبها من الطرف الآخر. فأكدت الذات الواصِفة أنها قادرة على السيطرة على الخطاب؛ لأن الحِجاج مندرج في بنية هذا الخطاب.

يقوم الحِجاج بداية –إذن– على الاختلاف، لكن "جوهره البحث عن الاتفاق بين ذاتين مختلفتين فأكثر، ولو كان اتفاقاً على عدم الاتفاق.... سنجد أننا في صميم مبحث الذاتية بما أننا سنكون مضطرين إلى وصل الكلام بقائله، وبظروف قوله، ومقاصده."[1] يعني ذلك أن الشاعر حين يكون في موقف حِجاج قد لا يكون مقتنعاً بما يدافع عنه، لكنه في موقف يدفعه دفعاً إلى الدفاع عن فكرته. يقول بشار بن برد:[2]

الأرضُ مظلمــةٌ والنــارُ مــشرقةٌ   والنــارُ معبــودةٌ مـذ كانـتِ النـارُ

اتُّهم في عقيدته بسبب تفضيله النار على الطين، وإبليس على آدم. وبما أن الحِجاج محاولة اتفاق بين ذاتين مختلفتين حتى لو كان اتفاقاً على عدم اتفاق نجد أننا يجب أن نربط هذا البيت بمقصد بشار، وبأحوال قوله. ويبدو بشار في موقف حواري في جو شاع فيه النقاش، والجدل. فهو يحاول إثبات فكرة ليس من الضروري أن يكون مقتنعاً بها، لكنه في موقف يحتاج فيه إلى إقناع الآخر، وسحبه إلى تبنّي هذه الفكرة. وتستغل الذات الواصِفة من خلال الامّحاء التلفظي غياب صوت الطرف الآخر، وتقدم فكرتها على أنها البديل المقنع القادر على إثارة الانفعال. ويؤكد هذا الأمر أن هؤلاء الشعراء لم يقطعوا سبل

---

[1] محمد نجيب العمامي، الذاتية في الخطاب السردي، ص95 وما بعدها.

[2] ديوان بشار بن برد، تحقيق: السيد محمد بدر الدين العلوي، قطعة 150/ص107
والشاعر من أصل فارسي، جعله الأصفهاني في مقدمة الشعراء المحدثين، قيل إن هجا المهدي، واتهم بالشعوبية والزندقة، فنقم المهدي عليه، فأمر بقتله. انظر الأغاني ج6 / 33 وما بعدها.

الحوار على الرغم من ذاتيتهم. يقول الأُقَيشِر الأسدي :[1]

فــإنَّ أبــا مُعْــرِضٍ إذْ حَـسَـا مِـن الـرَّاح كأْسـاً علـى المِنْبَـرِ[2]
خطيــبٌ لبيــبٌ أبــو مُعْـرِضٍ فــإنْ لِـيْمَ في الخمــرِ لم يَـصْبِرِ
أحَــلَّ الحــرامَ أبــو مُعْــرِضٍ فــصار خليعـاً علــى المَكْبَــرِ[3]
يُجِــلُّ اللئــامَ ويَلْحَــى الكــرامَ وإنْ أقــصَروا عنــه لم يَقْــصِرِ

يقوم الحجاج على ذكر الأسباب للوصول إلى النتائج. وقد تحدث الشاعر عن نفسه بضمير الغائب، فأوضح الأسباب التي جعلته مدمناً، مجاهراً بإدمانه، وهي في نظره أسباب إيجابية. وبما أن الحِجاج لا يقوم بالضرورة على الاقتناع بالفكرة نجد أنه حاول الإقناع بها عن طريق ملفوظات تمتلك بنية حجاجيّة، فدفع المتلقي إلى تقبّل النتيجة بعد أن أطلعه على حسنات الرّاح. لكنّه تحاشى في خطابه أن يقحم نفسه بوصفه موضوع حديث، وتقنّع بضمير الغائب. وهو أمر يكشف قدرة الذات على التكيف مع المخاطب، وأن المخاطب حاضر في الخطاب الذي يتوجّه إليه. ويمكن أن نرى أن الذات الواصفة لم تُقصد لذاتها، بل لوظيفتها في الحجاج.

لم يكن الأقيشر شاعراً ماجناً، خليعاً؛ لأنه أراد لنفسه ذلك، بل لأن لوضع الكوفة السياسي، واضطراباتها الكثيرة أثراً كثيراً في نفسه. فحاول أن يجد

---

[1] ديوان الأقيشر الأسدي، صنعة د. محمد علي دقة، I - 74/4 والأقيشر شاعر كوفي خليع ماجن، ولد في عهد النبي (صلى الله عليه وسلم)، كانت صلاته بالخلفاء ضعيفة. وله شعر في الهجاء والمجون، فكان شعره سبباً في قتله، فأشعلوا النيران فيه وهو سكران. انظر النويري (شهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب)، نهاية الأرب في فنون الأدب، ج 56/4.

[2] أبو مُعرض: كنية الأقيشر

[3] المكبر: الكبر في السن.

تعويضاً في الخمر واللهو؛ ليبدو حراً، قادراً على اختيار طريقة حياته. لكن ثمة علاقة قوية بين القلق والحرية، أو القلق والاختيار.

ويمكن أن نجد في القلق - في حد ذاته - حرية وعلاجاً للقلق نفسه. ونجاح الذات الواصفة في إقناع المتلقي يكشف أن ثمة علاقة غير متكافئة بينها وبين الذات المتلقية. فيعلي الخطاب من شأنها، ويقلل من شأن الطرف المقابل، وتتوسل الذات باللعب على العواطف؛ لاستهداف ذات الآخر. ويمكن تمثيل ذلك بما يلي:

إثارة انفعالات ← ذات ← إقناع

وكانت الذات الواصفة المحاجّة استغلت غياب الحوار مع الطرف الآخر، فقدمت نفسها البديل المثالي القادر على إثارة الانفعالات. ومما لاشك فيه أن الحجاج يدور في جو قلق؛ لأن الذات التي أنتجته ذات قلقة. والذات القلقة ترسم عالماً قلقاً.

ويمكن أن نسجل علاقة لحركة حرف الروي بالذات الواصفة؛ ذلك أنه يخدم هذه الذات المنكسرة. فالروي المكسور صوت مقترب من الذات، يوحي بالحميمية والذاتية.

6ـ خاتمة

نظرنا إلى الذاتية بوصفها بصمات الذات المتكلمة فيما تنتجه من خطاب، وإلى الذات بوصفها حالة قارّة في الخطاب. وتتجلى الذاتية في صنفين: صنف صريح يمثله ضمير الأنا، وآخر مضمر يتجلى في الألفاظ التقويمية، وأحكام القيمة الناجمة عن ذات واصفة ينتجها الشاعر صامتاً، فيكون تخفّي الشاعر جزءاً من خطة ذات بعد تداولي. ويمكن أن نسجل ـ بناء على ما سبق ـ ما يأتي:

- لوجهة نظر الذات الواصفة علاقة بمسألة المعنى، وهي تقنية ناجعة في تحريض القارئ؛ لينفذ إلى القيم الكامنة في النص.

- سعى الشاعر إلى التقنع من خلال محو أقصى ما يمكن من أمارات الذاتية. لكن قناع الموضوعية يكاد لا يخفي شيئاً.
- من الصعب أن ينحصر هذا الشعر في ذات، ومحيط ضيقين. فالذات الواصفة ليست واحدة في هذه النصوص الشعرية.
- تدور الذات الواصفة في دائرة الآخر، وتحاول إخراج نفسها منه، وتفوقها العرفاني عليه.
- تحيل الذات الواصفة على لغة واصفة. فيكاد لا يخلو عنصر في هذا الشعر من الوصف.
- لا تقدم الذات الواصفة الواقع، بل تعيد بناءه في ضوء النظرة الذاتية، وهي ذات فاعلة في الخطاب، وفي الواقع.
- تتدخل الذات الواصفة في الميدان الفعلي للخطاب الذي يجنح نحو السردية، وتكشف عن تجلٍّ جديد للسيرة الذاتية، لكنها لا تنظم شعراً عن الواقع، بل عن وهم الواقع. فلا يمكن للوصف أن يدّعي الواقعية، أو الموضوعية.

كان استخدامُ الذات الواصِفة الحكمةَ، واعتمادها وجهة النظر والحجاج؛ لتأكيد الذاتية. وفي الحجاج يدافع الشاعرعن فكرته؛ ليحاول إثباتها، لا لأنه دائماً مقتنع بها. فحين تتخفى الذات متظاهرة بمجرد نقل أحداث تقوم بفعل حجاجي بصورة ضمنية، فيكون الحديث حجّة تقود إلى نتيجة.

وأخيراً: الذات حاضرة في الخطاب بفضل وظيفتها في الصراع التخيلي، وفي توجيه القراءة، وحثّ القارئ على التأويل، ولأن اللغة تحمل أمارات الذاتية.

8ـ المصادر والمراجع

1- الأصفهاني، أبو الفرج، الأغاني، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط1 ، 1994

2- الأعشى، كتاب الصبح المنير في شعر أبي بصير ميمون بن قيس بن جندل الأعشى، والأعشين الآخرين، طبع في مطبعة آدلف هلزهوسن، بيانة 1927

2- الأقيشر الأسدي، الديوان، صنعة د. محمد علي دقة، ط1، دار صادر، بيروت، 1997

3- بدري، عبده، الشعراء السود وخصائصهم في الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1973

4- ابن برد، بشار، تحقيق: السيد محمد بدر الدين العلوي، دار الثقافة، بيروت، 1963

5- تودوروف، تزفيتان، نقد النقد، ترجمة سامي سويدان، منشورات مركز الإنماء القومي ط1 ، بيروت، 1986

6- ابن الحارث، ضابئ، .ضمن شعر بني تميم في العصر الجاهلي، جمع وتحقيق: د. عبد الحميد المعيني، من منشورات نادي القصيم الأدبي، بريدة، الإصدار رقم 7، 1982

7- الحميري، عبد الواسع، الذات الشاعرة في الحداثة العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1999

8- حيزم، أحمد، فن الشعر ورهان اللغة، دار محمد علي الحامي وكلية الآداب ، سوسة ، ط1، 2001

9- الخطيب التبريزي، شرح القصائد العشر، تحقيق: د. فخر الدين قباوة، المكتبة العربية بحلب، ط1، 1969

10- ابن الدمينة، شعره، تقديم: أحمد راتب النفاخ ومحمود شاكر، مطبعة المدني، مصر، 1379 هجرية

11- العجيمي، محمد الناصر، الخطاب الوصفي، مركز النشر الجامعي ومنشورات سعيدان ، ط1، 2003

12- العجيمي، محمد الناصر، سياق التلفظ وقيمته في تحليل الخطاب تعميماً والخطاب السردي تخصيصاً – مجلة فصول –القاهرة

13- عبد بني الحسحاس، سحيم، الديوان، مطبعة دار الكتب المصرية، تحقيق عبد المعين الميمني، القاهرة ،1950
14 - العمامي، محمد نجيب، تحليل الخطاب السردي، وجهة النظر والبعد الحجاجي ، كلية الآداب والفنون والإنسانيات بمنوبة، وحدة الدراسات السردية ومكسيلياني للنشر والتوزيع ،ط1 ،2009
15- العمامي، محمد نجيب، الذات الواصفة في مقدمة رواية خان الخليلي، ورقة عمل مقدمة إلى ندوة الذات في الخطاب ، جامعة سوسة، 2010
16- العمامي، محمد نجيب، الذاتية في الخطاب السردي (الإدراك والسجال والحجاج)، دار محمد علي الحامي، سوسة، ط1، 2010
17- ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق: محمد شاكر، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، 1964
18- المبخوت، شكري، الحجاج في اللغة، ضمن أعمال مخبر البلاغة والحجاج، جامعة منوبة، تونس
19- المتنبي، الديوان، شرح: عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت، د.ت
20- مرتاض، عبد الملك، في نظرية الرواية- بحث في تقنيات السرد، 1998
21- المسدي، عبد السلام، قضية البنيوية – دراسة ونماذج، دار الجنوب للنشر، 1995
22- مجموعة مؤلفين، نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلانيين الروس، مقاله عن الواقع في الفن، ترجمة: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط ، مؤسسة الأبحاث العربية- بيروت ، ط1 1982
23- النويري، (شهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب)، نهاية الأرب في فنون الأدب ، دار الكتاب المصري، 1924
24- وضاح اليمن، الديوان، جمعه وقدم له وشرحه د. محمد خير البقاعي، دار صادر، بيروت، ط1 ، 1996
25- الوليد بن يزيد، شعره، جمعه وحققه: د. حسين عطوان، مكتبة الأقصى، عمان ،ط1- 1979

الباب الثالث

الحوار والحواريّة

الفصل الأول

البعد الدرامي في الأدب الشعبي
أغاني ترقيص الأطفال في الأدب العربي القديم أنموذجاً

1ـ الأدب الشعبي

يستخدم مصطلح الثقافة الشعبية بوصفه مصطلحاً مضاداً لمصطلح الثقافة النخبوية، أو العليا. وهي مجموع العناصر التي تشكل ثقافة المجتمع. ومن هنا يمكن أن نجد أنّ كل ثقافة هي ثقافة شعبية بمعنى ما. ويتفرع عن الثقافة الشعبية أدب شعبي"[1]" يصدر عن سواد الناس من رجال ونساء، ورعاة وسقاة... فيُنتج هذا الأدبَ الرجل والمرأة على حد سواء، ويُبرز وظيفة المرأة في دفع ثقافة مجتمعها وتطويرها. ويمكن أن نقول: إن الأدب الشعبي خلاف أدب النخبة يثير مشكلة يمكن تسميتها "الأمن النفسي".

---

[1] للتوسع في مصطلح الأدب الشعبي ينظر:
- د. حسين نصار: 1962، الشعر الشعبي العربي، المكتبة الثقافية، الأردن
- د. حلمي بدير: 1977، أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث، دار الوفاء، الإسكندرية
- أحمد أبو سعد: 1974، أغاني ترقيص الأطفال عند العرب، ط1، دار العلم للملايين، بيروت
- أحمد عيسى بك: 2004، كتاب الغناء للأطفال عند العرب، ط1، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة
- داود سلوم: 2006، ديوان أشعار تدليل الأطفال في الأدب العربي القديم، ط1، دار الضياء، عمان

ويصور الأدب الشعبي تفاصيل الحياة البسيطة، ولا تحكمه التقاليد، خلاف أدب النخبة. وهو مجهول القائل غالباً مما يدلّ على شعبية هذا الأدب.

وإذا كانت الثقافة هي ذلك الكلّ المعقّد الذي يشمل المعرفة، والعادات الاجتماعية، والأدب... فإن هذه الثقافة المكتسبة ستؤدي إلى وجود ثقافة شعبية بديلة تزحزح الثوابت، وتعيد إنتاج الواقع بصورة مغايرة عن الأنماط الثقافية السائدة. ويتعين على ذلك أن الأدب الشعبي لا يصور فقط حياة سواد الناس، ويعبر عن مشاعرهم بصدق وعفوية، ولا تحكمه التقاليد فقط، بل الأدب الشعبي أدب الفكر، والفعل؛ ذلك لأنه إبداعي، وانتقائي، وتلقائي. وهو اجتماع الضدين: القبول من جهة، والاعتراض والإنكار من جهة أخرى. فيكون له وظيفة نقدية حين يعبّر عن الذات بحريّة تعبيراً صادقاً، فتظهر خصائص نفسية الشعب فيه، ويصدر عن الوجدان الجمعي.

وإن صفة الثنائية التي يتصف بها القبول/ الإنكار تجعل منه مادة خصبة لدراسة الصراع بين هذين الطرفين، ذلك الصراع الذي يمثل عصب الدراما، وأساسها.

ومن أهم مقومات هذا الأدب أنه جماعي، وجماعيته تُباين فردية الإنتاج الأدبي الذي ينظمه أفراد يعبرون عن ذواتهم، وإن تناولوا موضوعات لها طابع جماعي.

ويميلُ الأدباء الشعبيون إلى الشفهية، والاستقلال النسبي لوحدة الهيكل البنائي لمقطوعاتهم الأدبية، ويعتمد الأدب الشعبي على الإشارات المختزلة، ويحفل بالرصيد الثقافي للشعب.

ويُنظم هذا الأدبُ في وقت الحركة، والعمل. فهو وجه من وجوه العمل في حياة الشعب. وتعدّ أشعار ترقيص الأطفال في الأدب العربي القديم أنموذجاً واضح المعالم للأدب الشعبي القديم.

2. أشعار ترقيص الأطفال والرجز

يمتزج - في أشعار ترقيص الأطفال- أداء الشعر بالإيقاع الموسيقي الراقص، والغناء، مع التعبير التشكيلي بالاقتران بالتعبير الحركي. وهذه الأشعار أغانٍ ترتبط بما يتم ترديده حين يُرَقّص الأطفال. وثمة أغان تقتصر على تنويم الطفل تدعى أغاني المهد"[1]".

وتقترن أغاني الترقيص بالحركة، والعمل، والترقيص. وبعودة إلى المعاجم اللغوية نجد ثراء في الألفاظ الدالة على الحركات التي كان الأب و الأم يقومان بها لترقيص الطفل. منها: البأبأة[2]، والتنزيه[3]، والهدهدة[4]، والترقيص[5]، والتزفين. ويرافق هذه الحركات أغان تنظم على إيقاع الرجز.

ويحضر النصّ الشعبيّ بوصفه لغة اجتماعية مشتركة في النص الشعريّ، ويقترن إنتاجه بالسياق الثقافي؛ لذا يمكن أن نقول: إن أغاني ترقيص الأطفال

---

(1) سيقتصر هذا البحث على أغاني ترقيص الأطفال دون أغاني المهد. فأغاني الترقيص مشتركة بين الرجال والنساء، أما أغاني المهد فخاصة بالنساء فقط. وقد خلط بعض النقاد المحدثين بين أغاني الترقيص وأغاني المهد؛ إذ يرى عبد الفتاح أبو معال أن هذه الأناشيد هي أغاني الترقيص والمهد من غير تفريق، ووصل إلى حكم مفاده أن واقع كلمات هذه الأغاني يشير بوضوح إلى وجود تشابه عند معظم الأمم في الموضوعات الرئيسة لها مهما كان اللحن مختلفاً، أو المسميات في بعض الكلمات مختلفة. انظر: عبد الفتاح أبو معال، دراسات في أناشيد الأطفال وأغانيهم، ص64. وهو حكم خاطئ؛ ذلك لأن أغاني الترقيص العربية ناجمة عن خصائص المجتمع العربي القديم وعلاقاته، ويمكن أن ينطبق حكمه على الأغاني العامية في العصر الحديث.

(2) ابن منظور، لسان العرب، مادة بأبأ: إرقاص الولد، ومناغاته، وهزه بين الذراعين، وقول من يرقّصه: بأبي أنت

(3) لسان العرب، مادة نزه: رفع الولد إلى فوق

(4) المصدر السابق، مادة هدهد: تحريك الأم ولدها لينام

(5) المصدر السابق، مادة زفن: ضرب من الحركة مع صوت

تنفتح على الأنساق الثقافية السائدة لدى العرب قديماً مما يجعلها ميداناً رحباً لدراسة العلاقة بين هذه الأنساق، والصراع الخفي بينها في هذه الأغاني التي تقوم أساساً على الرّقص، والغناء. والرقص قرين الغناء منذ القديم. وقد نظمت أغاني ترقيص الأطفال على بحر الرجز، وفي هذا البحر خفّة، واضطراب، يتفق والأدب الشعبي من جهة الحركة، واقتران الأغنية بالعمل، وشيوع سمة الشعبية. ويتفق أيضاً وروح الدراما؛ لوجود الحركة التي تؤدي إلى التصادم والصراع.

وللإيقاع وظيفة مهمة في حفظ الأغاني، ويعتمد الترقيص على الإيقاع، فتُرسم كلمات الأغاني بطريقة موزونة، وتفرض إطارها التعبيري الخاص بها.

والرجز وزن شعبي فالراجز هو الساقي الذي يسقي الماء، والأصل أن الأراجيز هي التي يرتجز بها الساقي على دلوه إذا مدها[1]، ثم أخذ الشعراء ينظمون عليه، فلحق بالقصيد، أو لحق القصيد به؛ لأنه الأسبق، واقترن بالشعر الشعبي؛ إذ يتردد شغلاً للنفس عن مشقة العمل، وتسلية النفس عن همومها، وشحنها بالطاقة. وقد رفض بعض العرب القدامى عدَّ الرجز شعراً؛ لاقترانه بالعمل، فلا بد من عدّه شعبياً.

الرجز ـ إذن ـ هو الإيقاع الذي انصبت فيه أغاني الترقيص نظراً لأنه يحفل بالحركة، والنشاط، والسرعة. فتمّ الغناء بترنيم كلمات موزونة. ويمكن أن نعدّه الوزن الأقدم للتعبير الشعري المتصل بالعلاقة بين الأم ووليدها. إنه وزن شعبي

---

(1) المصدر السابق، مادة رجز: أن تضطرب رجل البعير أو فخذاه إذا أراد القيام، أو ثار ساعة، ثم تنبسط. والرجزاء أرادت النهوض فلم تكد تنهض إلا بعد ارتعاد شديد. ومنه سمي الرجز من الشعر لتقارب أجزائه، وقلة حروفه. وهو يقوم على أساس من الشطر الواحد لا البيت ذي الشطرين. وهو لدى بعضهم ليس شعراً. انظر: د. حسين نصار، الشعر الشعبي العربي، ص38

يحفل بالحركة، ويحمل خصوصية خطاب أغاني الترقيص المتعلقة بالشحنة العاطفية من جهة، والنقد الاجتماعي من جهة أخرى، وترسيخ القيم والمعارف من جهة ثالثة ضمن إطار حركي، وهو ما يتصل اتصالاً وثيقاً بالدراما.

3ـ الدراما وصياغتها في الأدب الشعبي

يرتبط مصطلح الدرامية"[1]" بالجنس المسرحي. لكن ملامح الدرامية تتوافر في الشعر العربي القديم الذي اتهم بالغنائية. ومع إدراكنا أن البناء الدرامي غير متوافر في الشعر القديم نجد أن ثمة أبعاداً درامية يمكن أن نجدها واضحة، تترك أثرها في هذا الشعر، وتحوله عن مساريه: الذاتي، والغنائي.

ونجد إشارات خجولة في معاجم المصطلحات الأدبية حول علاقة الشعر بالدراما؛ إذ يشير كريس بالديك"[2]" إلى أن مفهوم الدراما انتقل إلى الشعر، فقد جعله قرين ضرب من القصائد التي تعتمد التشخيص في بنائها. ويبدو أنه يشير إلى تعدد الأصوات في النص الشعري بالحوار بين الشخصيات، أو بالحوار الداخلي.

---

[1] انظر تعريف الدراما في:

- مجدي وهبة: 1974، معجم مصطلحات الأدب، مكتبة بيروت.
- مجموعة مؤلفين: 1980، موسوعة المصطلح النقدي، المجلد الثالث، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.
- روبرت لانغيوم: 1983، شعر التجربة، المونولوج الدرامي في التراث الأدبي المعاصر، ترجمة علي كنعان وعبد الكريم ناصيف، وزارة الثقافة، دمشق.
- د. عبد العزيز حمودة: 1998، البناء الدرامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- د. إبراهيم حمادة: د. ت، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار المعارف، القاهرة.

[2] Baldick Chris, concise Dictionary of Literary Terms, Oxford university press, 1996,p:62

وتعني كلمة "دراما" باليونانية حركة. فهي تحيل القضية الفكرية، أو المشكلات الاجتماعية والإنسانية المجردة إلى حركة متجسدة فوق خشبة المسرح من خلال مجموعة الممثلين الذين يؤدون الأدوار المختلفة، ويتقمّصون الشخصيات المتعددة، ويديرون دفة الحوار."[1]"

وتعد اللغة أداة توصيلية في سياق ما من قبل منشئ للتعبير عن معان، وتحقيق مقاصد الخطاب. وتأتي أهمية أغاني ترقيص الأطفال من عدّها خطاباً يشتمل على فجوات توتر مختلفة، ومواقف درامية مختلفة يمكن اكتشافها من جدلية العلاقة بين النسق الظاهر، والنسق المضمر.

ويعتمد الخطاب على أساس التفاعل بين أفراد المجتمع، كما يعتمد على مرجعية اجتماعية، معرفية متفق عليها. لكن الطفل لا يعي؛ لذا نجد أن وظيفة الخطاب في هذه الأغاني تتجاوز وظيفتها الظاهرة إلى تشكيل عوالم درامية خاصة.

ويستند مفهوم العوالم الدرامية إلى أسس تضارب، واحتمالات متنوعة ومتقابلة في أكثر الأحيان –كما يرى كير إيلام"[2]"- أي حالات تأزم لمسائل محتملة، ولا يمكن أن تفهم إلا إذا جرى استخدام مفهوم خاص بالعوالم الفرضية التي تحققت، أو التي جرى إهمالها في مسار الدراما.

تُخلق الدراما –إذن- من الصراع، والتضاد. فهي "ثنائية وليست أحادية؛ فالدراما تقابل بين موقفين يتولد عنه موقف جديد، الدراما رؤية متجددة ومتنوعة لسلوك الإنسان ومواقفه، الدراما هي الحركة، ولا تتفق مع السكون، وهي التنوع، لا الرتابة"[3]"

---

[1] د. نبيل راغب، فنون الأدب العالمي، ص88

[2] كير إيلام، سيمياء المسرح والدراما، ص156

[3] د. محمد حمدي إبراهيم، نظرية الدراما الإغريقية، ص4

يرى د. إبراهيم أن الدراما في اشتقاقها اللغوي ترجع إلى الفعل dram الذي يعني لدى الإغراق الفعل، أو التصرف، أو السلوك الإنساني بوجه خاص. ص9

يمكن أن نستنتج - بناء على الكلام السابق- إمكان صياغة الدراما في الأدب الشعبي، أو ما يمكن تسميته الدراما الشعبية"[1]" فتتوجه الدراما بطبيعتها إلى عامة الشعب، إلى قاعدة جماهيرية عريضة، ويتوقف نجاحها على مدى تقبل الشريحة الواسعة من الشعب لها. فالدراما حركة، وهي حركة فكرية أولاً.

وإذا ما اتفقنا على أن الدراما تصاغ في الأدب الشعبي وجدنا أن أرجوزة ترقيص الأطفال تَظهر من الشمولية، والصراع، والمثالية، وتدور حول فكرة محددة، وتحمل تلوينات الوعي الشعبي المختلفة. إنها تعبر –شأن الأدب الشعبي- عن الذاتين: الشعبية، والفردية، عن قلق الذات الفردية، واغترابها ضمن علاقات الذات الجمعية. فتغدو الأرجوزة دفاعاً عن الذاتين الفردية، والجمعية لدى المجتمع الذي أنتجها. وبذلك تقدم الأرجوزة البديل الأرقى مما هو قائم بإعادة إنتاج الواقع غناء راجزاً راقصاً.

وإذا كانت أغاني ترقيص الأطفال تمثل أنموذجاً للدراما الشعبية فكيف تجلى البعد الدرامي على الصعيدين: الفكري، والمحتوى الدرامي؟

4. الدراما الشعبية والمحتوى في أغاني ترقيص الأطفال

4- 1- سؤال الجنس الأدبي وعلاقته بالدراما

يعدّ عنوان الفصل "أغاني ترقيص الأطفال" مركباً تركيباً إضافياً، يحيل طرفه الأول على جنس يخضع إلى قواعد تلفظية ذات بنية مخصوصة، هي من موسوعة المتلقي عامة. ويحيل الطرف الثاني على طفل لا يعي. فبين المتلقي والأغنية عقد قراءة، يكون سؤال الجنس بنده الأكبر. لكنّ وجود الطفل الذي

---

[1] انظر: د. إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، ص119. إذ يقول إن الدراما الشعبية هي التي تمتد جذورها في محاكيات الناس الدينية، وهي التي تجذب الطبقات الشعبية بغضّ النظر عن مستوى قيمتها الأدبية

هو محور الخطاب، وانتماء النص الأدبي إلى جنس الأغنية المندرج في خطاب التخييل والموسيقى يكشفان أن الخطاب هنا مموّه، ومصطنع؛ إذ تنجز ذات التلفظ الحقيقية عملاً لغوياً غير مباشر يقترن بالغناء، فترسم أغاني ترقيص الأطفال مقام تناصّ بين الأغنية والشعر، وترسم في الآن ذاته حدود اختلافها مع هذين الجنسين؛ إذ تتوجه إلى طفل لا يعي، فهو خارج الهدف؛ لذا تندرج في خطاب التخييل. فالطرفان الظاهران هما الطفل والراجز، والطرفان الخفيان الراجز والمجتمع.

وقد بنيت أغاني ترقيص الأطفال على بحر الرجز، فغدت الأرجوزة بناء مقطعياً خاصاً يفارق البناء التقليدي، وهو بناء يفارق الشكل الشعري، ويتشاكل مع الشكل النثري السردي.

قالت امرأة تشكو هجر زوجها؛ لأنها ولدت بنتاً، وهي ترقّص ابنتها:

ما لأبي حمزةَ لا يأتينا
يظلّ في البيت الذي يلينا
غضبانُ ألا نلدَ البنينا
تا الله ما ذلك في أيدينا
وإنما نأخذ ما أُعطينا
ونحن كالزرع لزارعينا
ننبتُ ما قد زرعوه فينا"[1]

بنيت هذه الأرجوزة بناء دراميا أساسه الصراع الداخلي، والصوت المنفرد الذي يُظهر استعطاف الرجل، لا معاتبته، والتساؤل المفتوح على أكثر من إجابة، فتبرز الحوارية في رغبة الراجزة في تحويل المتلقي إلى شريك في الرأي. والحقيقة أن الأرجوزة تخفي صراعاً داخلياً، ونقداً للزوج الذي يمثل سلطة المجتمع. وهي إذ تتكلم على مشكلة خاصة تعبّر عن مشكلة مجتمع بأكمله؛ أي

---

(1) أغاني ترقيص الأطفال في الأدب العربي القديم، ص101

عن هموم الزوجات المنبوذات من قبل أزواجهن ؛ لإنجابهن الإناث من فردية الذات. فتحوي الأرجوزة قدراً من وهم الواقع بتخفيف الشعرية ، والتشاكل مع النص النثري ، وما يبدو أنه رجز يتشاكل مع النثر ، ويحمي الأرجوزة من الإفراط في الغنائية ، فتغدو سيرة ذاتية اشتملت على عناصر درامية ، فيتفاعل المتلقي مع الحدث ، ويدرك المسافة بين ما يحضر في الأرجوزة ، وما يغيب ؛ إذ يتجسد البعد الدرامي في الذروة التي يسبقها تصاعد الحدث ، وتتبعها لحظة تأمل وسكون تعود إلى ذروة تالية. ونجد أن الراجزة تبدأ بالذروة –إحجام الزوج عنها– وهو ما يقوي درامية الأغنية مع ما فيها من غنائية واضحة. إنها غنائية تمتزج بدرامية خفيفة تضفي عليها حركة ناجمة عن الصراع الداخلي ، ويدخل صوت الراجزة في علاقة تضاد مع صوت المجتمع ، ويمثله الزوج.

ويتعين على ذلك أن الدراما في هذه الأرجوزة ترتقي إلى التعبير الأعم عن هذه الظاهرة الاجتماعية –ظاهرة الهجر لإنجاب الإناث– ويمكن أن نقول: كلما ارتقى المستوى الدرامي في النص الأدبي اقترب النص من مكونات الفضاء السردي ؛ إذ تعني الدرامية اشتمال هذه الأرجوزة على المعنى الإنساني ، واستخراج القيم الرمزية فيه ، وتمعن في تماهي الأرجوزة مع عناصر السرد ، الأمر الذي يحوّل النص الشعري إلى بنية مفتوحة تفسح للراجزة الحديث عن همومها ، وهواجسها بطريقة أقرب إلى السردية.

ويرى رولان بارت "R.barthes" أن الدرامية تنفع كثيراً في تحديث لغة المحكي بإدغام ما وراء الجملة في الملفوظية ، وبناء الخطاب لبلوغ مستويات المعنى الخفية عند النظر في معنى الأفعال الصغيرة التي تشكل نسيج مستوى الوصف ، أو مستوى الشخصيات."[1]

---

[1] رولان بارت ، شعرية المحكي ، دمشق ، ص42

وفي أنموذج آخر نجد أعرابياً يرقّص ابنه، ويشكو ذهاب شبهه لأمه، وأخواله:

والله ما أشبهني عصام

لا خُلُق منه ولا قوامُ

نِمتُ وعِرقُ الخال لا ينام"[1]

يبدأ الراجز بالقسم، ومع وجوده يبقى إمكان تخييب أفق التوقع قائماً. وتشير الدرامية إلى الارتقاء بالتعبير الدرامي إلى أفق موضوعي واسع؛ إذ يؤكد القسم في البداية تصاعد التأزم النفسي للراجز؛ أي إن الذروة قد بدأت مع بداية الأرجوزة، فيظهر الألم والمرارة؛ لأن الصفات الوراثية لطفله لا تشبه صفاته خَلقياً، وخُلُقياً، وهو أمر أوصله إلى شعور الحسرة. وقد تبدو الأرجوزة غنائية مع الضمير الذي يعود إلى الراجز لكنّ الجملة الحالية –وعرق الخال لا ينام– تحيل على الحكمة الثابتة التي تُخرج الأرجوزة من فرديتها إلى أفق أعمق، وتقربها من الخطابية والرؤياوية. فابتعدت عن الانفعال والترجيع الذاتي، واتجهت إلى التمثيل الثقافي لفهم الإنسان في صراعَيه: الداخلي، والخارجي في مجتمع يولي عناية بالغة بالطفل الذكر، ويحتفي بشبهه والدَه في الصفات السلبية والإيجابية. ويمكن أن نقول إن الدرامية في هذه الأرجوزة تنجم عن الحكمة التي تؤدي إلى شمولية الرؤيا، وما تحمله من صراعات داخلية، فتخرج الأرجوزة من وحدة الذات إلى حوارها مع الواقع بلغة أقرب إلى لغة الخطاب السردي إثارةً لمعنى المعنى. فقد حملت مستويات دلالية حين انتقلت من الحكاية إلى تعليل الفعل الإنساني –رغبته في أن يشبهه ولده– في وسطه الاجتماعي، وذلك حين اغتنت بحوارية الذات والموضوع، فاستقصى الراجز الشروط الاجتماعية، وتجلّت في الوعي بالذات بمفهومها العام، لا الفردي.

---

[1] أغاني ترقيص الأطفال في الأدب العربي القديم، ص71

ومما يعزز اقتراب أغاني ترقيص الأطفال في بعدها الدرامي من الفضاء السردي لجوء الراجز إلى السرد بضمير جماعة المتكلمين، وهو أمر يمنح النص زخماً درامياً. فهي خطاب ذاتي مباشر. لكن يختلط فيه التداعي واستشراف المستقبل، ويظهر رغبات لا وعي الراجز. وقد اقترن هذا السرد بصوت الراجز الداخلي، فجاء بديلاً من الحوار، ونما، وتضخم؛ ليظهر التوتر الداخلي الذي ينعكس توتراً درامياً في أرجوزته.

إن خيط الأرجوزة الدرامي موجود في نوع أدبي قصير، يرفض الإسهاب، وتشعب الأحداث، وتعدد الشخصيات. فكيف قدم الراجز الحدث الدرامي؟ وكيف قدم الصراع في أغنية ترقيص طفل؟

4- 2- الحدث الدرامي والصراع

النص نسيج من أقوال يجهر بها قائلها، وأقوال مضمرة. ويفترض الراجز كفاية لغوية لدى المتلقي. ومن المضمر في هذه الأغاني أن توجّه ظاهرياً إلى الطفل. ولهذا الأمر مقتضيات دلالية؛ إذ تحمل الأرجوزة ما يثير اهتمام المتلقي، وتحيل على أسماء معروفة، وأحداث معروفة. ويعني ذلك أن هذا النص الشعري المغنّى المتخيَّل لا يتكون من خطاب التخييل فقط، فيقدِّم في أغنية حدثاً درامياً. والحدث الدرامي هو "الحركة الداخلية للأحداث، أو الحركة الداخلية لما يتابعه المتفرج بأذنه وعينه فقط، ثم المحصلة النهائية لهذه الحركة في آخر العرض."[1]

الحركة الداخلية حركة تقبع خلف ما تدركه الحواس، إنها حصيلة لا شعورية مختزنة في الذاكرة، تنهض حين تستدعي الحاجة. ويعني هذا الكلام أن الحدث الدرامي يقتضي بدهياً وجود تفكير درامي. وينطلق هذا التفكير أساساً

---

[1] عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، ص45. انظر أيضاً معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، ص99 "الحدث الدرامي أية واقعة تحدثها الشخصيات في حيزي الزمان والمكان، وتسهم في تشكيل الحركة الدرامية والفعل المسرحي."

من أن كلّ فكرة تقابلها فكرة، وأن كلّ نسق ظاهر يخفي نسقاً مضمراً، ويولّد التقاء المتضادات حركة إيجابية؛ لذا يقوم جوهر الحياة على الصراع بين المتضادات، والتقابل بين السلب والإيجاب. وتوجد الدراما من الصراع والفعل.

وانطلاقاً من فكرة أن البعد الدرامي يعني حركة، أي فكرة تقابلها فكرة، وعاطفة تقابلها عاطفة نجد أن أغاني ترقيص الأطفال قد اشتملت على بعد درامي واضح، وأنها في جوهرها بنيت على أساس درامي، لا غنائي. فهذا والد يشكو من تعبه في تربية ولده، ثم لما بلغ هذا الولد سن الرشد لم ينل منه الأب سوى الضّرب، والجَلد:

ربّيته حتى إذا تَمعددا

وصار نهداً كالحصان أجردا

كان جزائي بالعصا أن أُجلدا[1]

لا بد للحدث الدرامي من أن يكون جاداً. فثمة خطوات في ترتيبه. فقد رباه حتى وصل إلى تمام الشدّة، وصار كالحصان في قوته. أما هو فقد ناله منه الجلد بالعصا. إنه صراع بين إرادتين، وهو صراع غير متكافئ، صراع درامي؛ لأنه بين قوتي الخير والشر. صراع مقصود؛ لأنه يرمز إلى ما يضمره هذا التقديم الظاهر للمشكلة. فالصراع عنصر أساس من عناصر بناء الأرجوزة، وهو يؤكد حقيقتين: أن هذه الأرجوزة فنّ قولي وأدائي "غنائي" راقص، وأن الصراع أساسها، فمن غيره لا قيمة للحدث. ويرى د. حمودة أن الصراع أساس للشكل الدرامي[2]. لكنه يعود ليناقض حكمه، فيقرر أنه أساس في البناء فقط. وفي

---

[1] أغاني ترقيص الأطفال، ص83. الفرس النهد: الجسيم المشرف، التمعدد: تمام الشدة والقوة.

[2] البناء الدرامي، ص107

الحقيقة الصراع أساس بنية الأرجوزة؛ لأنه يعود إلى تلك العلاقة بين النسقين الظاهر والمضمر، وما تحيل عليه من صراع بين إرادتين. هذا الصراع الذي عنى في هذه الأرجوزة أن طرف الصراع الأساس "الأب" اكتشف أوجه التباين بين الطرفين في مرحلة متأخرة حين لا ينفع معها إصلاح.

وإذا ما قرّرنا أن الحدث الدرامي يقوم على أساس تفكير درامي وجدنا أن التفكير الدرامي تفكير بالشيء من خلال شيء مجسّم، وليس تفكيراً تجريدياً؛ لذا سبق أن قررنا أن هذه الأراجيز هي أراجيز غنا- درامية. فالغنائية الصرف ليست موجودة، لقد تحولت إلى غنائية فكرية، وامتلكت بعداً درامياً، وقامت على أساس الحركة، والتجسيد، والانتقال بالهم الخاص إلى مستوى موضوعي مع أنه يعبر عن شعور ذاتي صرف. فليست الذات منعزلة عن الآخر في التفكير الدرامي، فقد قدّم الوالد شعوراً عبر خلجات الذات المنشئة، لكنه شعور يغتني بالفكر. فـ" فبين الذات والموضوع تقع الدراما"[1]" والتعبير عن المشاعر الذاتية لدى الأب أمر معروف في غنائية شعرنا القديم. لكن البعد الدرامي واضح في مقابلته بين صورة تشبيهية لولده بالحصان التام في القوة، وقوله "كان جزائي بالعصا أن أجلدا" فثمة تقابل بين صورتين: صورة طبيعية، وصورة ذاتية، فيجسم مشاعره؛ لتغدو أقوى تأثيراً من الصورة القوية التي قدمها لابنه. فثمة صورة تقابلها صورة مضادة، ولو اكتفى بصورتين متماثلتين، فشبه ابنه بالحصان، واستمتع بأثر هذا التشبيه لما حدث هذا الأثر الدرامي، ولما ظهر سواد الصورة القوية المشرقة "صورة الابن" مقابل بياض صورة الأب المقهور.

روي عن عقيل بن علّفة أنه كان غيوراً، موصوفاً بشدة الغيرة، وأنه خطبت إليه ابنته، فأنشد يقول:

---

[1] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص284

إني وإن سيقَ إليّ المَهرُ
ألفٌ وعبدانٌ وذودٌ عُشر
أحبُّ أصهاري إليّ القبر[1]

لا تتماثل مناسبة هذه الأغنية مع محتواها الدرامي. فليست الغيرة من أن يأخذ أحدهم ابنته حين تكبر سبب نظمها. إنه منطق المجتمع العربي القديم الذي كان يُشعر والد البنات بعبئهن؛ لذا فضّل أن يكون صهره القبر؛ لأنه يضمن – على وفق رؤيته – عبء ابنته. لقد اختار ما هو جوهري من وجهة نظره، واستغنى عن الدخول في التفاصيل؛ إذ تعني الدراما التكثيف. ويقوم هذا الجوهري لديه على مشكلة وجود الأنثى في المجتمع. وتعني السمة الدرامية كيفية رؤية الشاعر نفسه وحياته سواء أتحركت ذاته نحو الموضوع مباشرة أم برز الموضوع على سطح الأرجوزة. إنه صراع مع ذاته من جهة –مشاعره تجاه ابنته، ورغبته في موتها درءاً للعار – وصراع مع الذوات في محاولة منه لبناء حياته بطريقة مختلفة عن المنطق الطبيعي لها. فالأرجوزة ذات الطابع الدرامي تشتمل على مستويين: مستوى الفن، ونعني بذلك قدرة الراجز على بناء أرجوزته فنياً، ومستوى الحياة، ونعني قدرته على المشاركة في بناء الحياة وتشكيلها. وهي قدرة تقوم على أساس الصراع بين الرغبة والواقع، ولا تظهر رغبة حقيقية لديه، بل إنها رغبة خاضعة للنسيج الاجتماعي الذي يعيش فيه. ونستطيع القول هنا إن الدافع الأول لنظم هذه الأراجيز المغنّاة يحمل بذوراً درامية؛ لأن التشكيل النفسي لدي مبدعيها قد رُكّب تركيباً درامياً.

يخضع الراجز إلى القبول بسنن المجتمع الذي يفضّل الذكور على الإناث، فيتمنى لو يصاهر القبر. لكن قبول هذه السنن يعني صراعاً داخلياً يوصل إلى

[1] أغاني ترقيص الأطفال، ص93، الذود: قطيع الجمال من الثلاثة إلى العشرة

الرضوخ. وهو الأمر الذي يقودنا إلى الحديث عن المفارقة: مفارقة النسق الجمعي، ومفارقة الرؤية والرؤيا.

4- 3- المفارقة[1] وقراءة الذات بدلالة الآخر

يغذي السرد درامية النص، فيرفد الأرجوزة بخطوط درامية تغذي الصراع، ويمكن أن نعد هذه الأراجيز مجموعة من المفارقات الدرامية.

ويكشف الوعي الشعري فيها عن وعي عال بالأشياء والعالم. ومن أهم صور هذا الوعي قراءة الذات بدلالة الآخر الذي يضغط بأشكال مختلفة على جزء منها، فتدرك الذات أنها ليست وحيدة في تقديم الرؤية الخاصة بها. يروى أنه كان لأعرابي امرأتان، فولدت إحداهما جارية، والأخرى غلاماً، فرقّصت أم الغلام ابنها، وقالت معايرة ضرّتها:

الحمدُ لله الحميد العالي
أنقذني العام من الجواري
من كل شوهاءَ كشنٍّ بال
لا تدفع الضّيم عن العيال

فسمعت ضرّتها، وأقبلت ترقّص ابنتها وتقول:

---

[1] المفارقة الدرامية "وسيلة لفظية أو فعلية يعبر بها الكاتب عن معنى آخر مناقض للمعنى الظاهري الذي تفهمه بعض الشخصيات. ومن هنا قد يتشابك المدلول مع مدلول التورية في علم البديع، ولكنهما لا يتطابقان. والمفارقة الدرامية Dramatic Irony موقف في مسرحية يشترك فيه المؤلف مع جمهوره في معرفة ما تجهله شخصية ما من حقيقة، وتتصرف بطريقة لا تتفق تماماً مع الظروف القائمة أو تتوقع من القدر خلاف ما يخبئه في طياته، أو نقول شيئاً نتوقع منه أن تكون فيه النتيجة الحقيقية ولكن يحدث أن تأتي النتيجة عكسية تماماً" انظر معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، ص248 ونرى أن المعنى الظاهري ليس مناقضاً للمعنى الخفي بل هو مضاد له. وفرق كبير بين التناقض والتضاد.

وما عليّ أن تكون جاريه

تكنس بيتي وتردّ العاريه

تمشط رأسي وتكون الفاليه

وترفع الساقط من خماريه

حتى إذا ما بلغَت ثمانيه

أو تسعة من السنين وافيه

ردّيتها ببردة يمانية

زوجتها مروان أو معاويه

أصهارَ صدق ومهورَ غالية[1]

ثمة آخر "الضرة/ المجتمع" يقدم رؤية خاصة للراجزة الثانية، وهو أمر يجعل دلالة الآخر ذات تأثير فكري عقائدي بنسبة معينة في الضغط على فضاء هذه الأغنية. فمعرفة الذات بدلالة الآخر تسهم في توجيه المعرفة، فتنجم مفارقة، وينجم تفاوت يفرض تقاليده. وهو أمر يجعل الآخر طرفاً مستلِباً. وتبدأ المرأة الأولى بالتباهي بقدوم مولود ذكر يجنّبها الجواري اللواتي لا يدفعن الضيم عن عيالها مستقبلاً، وترد المرأة الثانية بأن تظهر ذاتها بطريقة تتماهى بالآخر. فهي تحاول نفي التهمة عن صغيرتها. فهي مع أنها جارية تملك صفات تؤهلها لأن تكون فاعلة. وهذا ما قصدناه من أن الأرجوزة هنا هي مرآة للذات بدلالة الآخر الذي يشكل طرفاً أساساً ضاغطاً على حرية الراجزة التي ترغب في أن تحتل موقعاً طبيعياً في مجتمعها. فلا ضير أن تكون ابنتها جارية. وليس المقصود بالجارية ما تحمله المفردة النكرة من معاني اقترابها من مرتبة العبودية كما رأى

[1] أغاني ترقيص الأطفال، ص103، الشن: القربة الصغيرة البالية

بعضهم[1] بل الجارية هي التي تجري، وقد سميت الشمس جارية لجريها من القطر إلى القطر[2] فتسعى تلك المرأة إلى تقديم المشهد الذاتي في مقابل صورة الآخر. وتأخذ ثنائية الذات/ الآخر في هذه الأرجوزة طابعاً سردياً يختلط فيه الفلسفي بالرومانسي. إنها سيرة ذاتية؛ لذا نجد الذات فاعلة تقود التجربة بعيداً عن الخضوع إلى الآخر. ومع أن الذات تفارق الآخر ظاهرياً نجد أن ما يظهر من قبول بالواقع، ومحاولة للدفاع عنه يخفيان رغبة، فالراجزة التي تفارق الآخر نجدها في الوقت نفسه تفارق موقفها الخاص؛ لأنها تظهر ما يخفي صراعاً داخلياً.

قال قرشي يزفّن ابنته:

إن ابنتي بيضاءُ من بيضٍ زُهُرْ
كأنها بيضةٌ دعصٍ في وَكَرْ
تُعجِبُ من طافَ بأركان الحجرْ[3]

تبدأ الأرجوزة من نقطة الصراع، نقطة إثبات الرؤية المفارِقة لرؤية المجتمع، لا من نقطة الصفر؛ إذ يتوقع المتلقي رؤية تتساوق ورؤية المجتمع التي تفضل الذكور لكن الراجز يقدم حدثاً مفاجئاً تثري جزئياته الصغيرة الحدث الدرامي. فهذه البنت بيضاء، تشبه بيضة في وكر هو عشّ للطيور الجارحة، فتكون البيضة محميّة بارتفاع المكان، وحماية الطائر الجارح. وتحفل الأرجوزة بالعناصر الرامزة من اللون الأبيض إلى دلالة البيضة المرتفعة والمحروسة من الطير الجارح إلى العفة البالغة حين تُعجِب مَن يطوف بالبيت الحرام. ويهدف ذلك كله إلى قهر إرادة

---

[1] انظر: خلود بنت إبراهيم العموش، أشعار ترقيص الأطفال في التراث العربي القديم في ضوء علم اللغة الاجتماعي، ص146

[2] لسان العرب، مادة جرا

[3] أغاني ترقيص الأطفال، ص98. الدعص: كثيب الرمل المجتمع

الآخر بصراع درامي بين إرادتين. إنه صراع أفكار، وصراع إرادات. فيتطور من الموقف الذي رُزِق فيه الأبُ البنتَ، ولا يمكن أن يؤدي إلا إلى هذا الاحتمال؛ أي مفارقة النسق الجمعي. فمما يفيده مصطلح المفارقة "Irony" التظاهر، والادعاء بغير الحقيقة[1] مما يعني أن المفارقة أسلوب مراوغة، وحيلة كلامية تُظهر جدلية الصراع بين الذات والآخر، وتؤدي إلى الاتصال بالآخر بهدف إحداث تأثير فيه، فتعيد إنتاج المعنى الثقافي للوصول إلى المفاجئ، وغير المتوقَّع. إنها بمعنى آخر تظهر الصراع بين الرغبة والمجتمع، الرؤية والرؤيا، فيصور الراجز بياض بشرة ابنته ويشبهها بالبيضة انطلاقاً من عالمه الذاتي، ويسعى إلى انتصار سلطة النسق الاستعلائي لديه؛ ليشعر بالرضا الداخلي حين يقزّم وظيفة الآخر.

يتضح مما سبق أن الراجز قلّص ثنائية الذات والآخر في المفارقة إلى وحدة بقبوله بالواقع، وبحثه عن إيجابيات الطفلة الأنثى. لكنه يحمل رؤية مفارقة لرؤية الآخر، وثقافته، فيعرض رؤيته بطريقة غير متعارضة مع ثقافة الآخر ظاهرياً لكنهما نسقان غير متآلفين في نسق الخطاب المضمر. وما يؤرقه حقيقة هو ذلك المخفي.

تقول أعرابية ترقّص ولداً، وقد حرمت من الإنجاب:

يا حسرتا على ولد
أشبه شيء بالأسد
إذا الرجال في كَبَد
تغالبوا على نَكَد
كان له حظُّ الأسد[2]

---

[1] جون ماكوين، الترميز، موسوعة المصطلح النقدي، ص95

[2] أغاني ترقيص الأطفال، ص45. في كبد: في مشقة.

ذكر السيوطي أن العرب " كانوا لا يهنئون إلا بغلام يولد، أو شاعر ينبغ، أو فرس تنتج"[1] وتوحي الأرجوزة السابقة بهيمنة النسق الذكوري بوصفه سلطة مطلقة. وتثير المفارقة في الأرجوزة قلقاً إنسانياً تجاه إنجاب الولد من جهة، وجنس هذا الولد من جهة أخرى، وتجعل الراجزةَ تعاني أثر هذه المفارقة، وتجعل المتلقي يتخذ موقفاً. وهذا هو جوهر الدراما. وتغدو وظيفة المفارقة ضمن الأرجوزة الدرامية وظيفة سلب اجتماعي. ومما يزيد من شعورها بالمفارقة ثقافة المجتمع التي تفضل المرأة الولود، والمولود الذكر، فيزداد التوتر، والصراع الداخلي. فهي تتحسر على ولد يتشبه بالأسد حين تشتد الحاجة. وهو أمر يعمّق الشعور بسلبية الواقع ومفارقته. فـ" المفارقة الحقة تبدأ بتأمل مصير العالم بمعناه الواسع"[2] وها هي ذي إحدى الأمهات تدعو على نفسها وابنها بالموت إن لم تقدر له السيادة في قومه وفي سواهم. قالت وهي ترقّصه:

ثكلتُ نفسي وثكلتُ بكري

إن لم يسدْ فِهراً وغير فهر

بالحسب العِدِّ وبذلِ الوفر

حتى يوارى في ضريح القبر[3]

حاولت هذه الراجزة أن تثبت نسقيتها الفردية من خلال ما تظهره من مجاراة النسق الجمعي الذي يعلي من شأن الذكورة، والقوة. فتبرز المفارقة بالدعاء "ثكلت نفسي وثكلت بكري" فتبنت ثقافة مختلفة عن ثقافة المجتمع حين تحولت رغبتها إلى دعاء على نفسها وبكرها، وملأت الفضاء الذي تشغله فهي

---

(1) المزهر: ج2/473

(2) د. سي. ميويك، المفارقة، ص81

(3) أغاني ترقيص الأطفال، ص75. الحسب العد: القديم

ذات مفارقة عن المجتمع. ويؤدي هذا الشعور بالتفرد من خلال المفارقة الدرامية إلى بناء مفارقي، وتغدو المفارقة معادلاً طبيعياً للإثارة وجذب الانتباه، فتمثل انزياحاً عن المألوف، وتولد تشويقاً يرتقي باللحظة الدرامية. قالت امرأة وهي ترقص ابنها متمنية أن يكون كأبيه يقطع الطريق، ويخيف الناس في الفج والمضيق، ويأتيها بالسلب:

يا ليته قد قطع الطريقا

ولم يرد في أمره رفيقا

وقد أخاف الفج والمضيقا

فقلَّ أن كان به شفيقا[1]

تقوم مفارقة الرؤية على أساس التضاد بين ثقافتين: ثقافة الراجزة، وثقافة المجتمع. فهي تصطدم بثقافته حين ترسم لولدها صورة استشرافية وهو يقطع الطريق، ويأتيها بالسلب كأبيه. فتتوازى رؤية الراجزة ورؤية المجتمع، وتظهر تفرّدها عنه. ويكشف توازي الرؤيتين جانباً سلبياً في المجتمع. وهي تصوغ مفارقتها بضمير المفرد؛ لأنها أرادت انتصار نسقها الخاص، فهي تعي أنها لا تستطيع أن تحوله إلى نسق جمعي في حال استخدمت ضمير الجماعة. فللآخر موقف مخالف؛ لأن المجتمع –أغلبه– يرفض السلب، وقطع الطريق. فإذا بهذه المفارقة توصل إلى مفارقة أخرى. وبذلك تظهر الراجزة ضحية لمفارقة أخرى هي المجتمع الذي دفع الأم إلى أمنيتها أن يسلك ابنها سبيل اللصوصية. وهي في ذلك تشير إلى توتر العلاقة بين الطرفين، وتشير إلى الجانب المتخيَّل في الثقافة الشعبية، فتخرج عن المألوف لتكسر أفق توقع المتلقي. ويدهش هذا التنافر؛ فالمستقبل الذي تريده لابنها هو اللصوصية، وهي ثقافة مراوغة، تنحرف عن الحقيقة.

---

[1] أغاني ترقيص الأطفال، ص79

فالصورة ذات نسق مخاتل؛ إذ قدمت صورة رؤياوية لابنها تخالف نسق المجتمع الثقافي، وأخفت الأسباب التي حولتها عن هذا النسق خلاف الراجزة التي جابهت المجتمع بأدوات المجتمع نفسها، فتمنت أن ترزق بمولود ذكر. إنها استعارة تنافرية "قد أخاف الفج والمضيقا"، وتكون المنافرة من "الدرجة الأولى إذا كانت العلاقة داخلية، وتكون من الدرجة الثانية إذا كانت العلاقة خارجية"[1] إنها تحاول أن تستبدل بنسق المجتمع الثابت نسقاً متبدلاً متحركاً. ويقودنا هذا الكلام إلى الحديث عن دراما الحركة والثبات في أغاني ترقيص الأطفال.

4- 4- دراما الحركة والثبات

الفعل حركة، ويغدو الراجز فاعلاً في تصحيح نظرة المجتمع، يأخذ موقفاً مفارقاً للثبات؛ ليعيد تشكيله على وفق رؤيته، فيحدث الصراع بين ثقافة الفعل/ اللا فعل، الراجز/ المجتمع. قال الزبير بن عبد المطلب يرقّص ابنته ضُباعة:

يا حبذا ضُباعة
مُكْرَمَةٌ مُطاعة
لا تسرق البضاعة
لا تعرف الخلاعة[2]

واللافت استخدامه اسمي المفعول: مكرمة ومطاعة بدلاً من اسمَي الفاعل، فهي أهل للإكرام والطاعة، وهي السيدة الآمرة، وذات نفس عفيفة. والملاحظ أن هذه الصفات تنسب للأولاد الذكور. إنها الفاعلة في هذه الأرجوزة، المتحركة وسط ثبات الصفات التي توصف بها الفتاة الصغيرة،

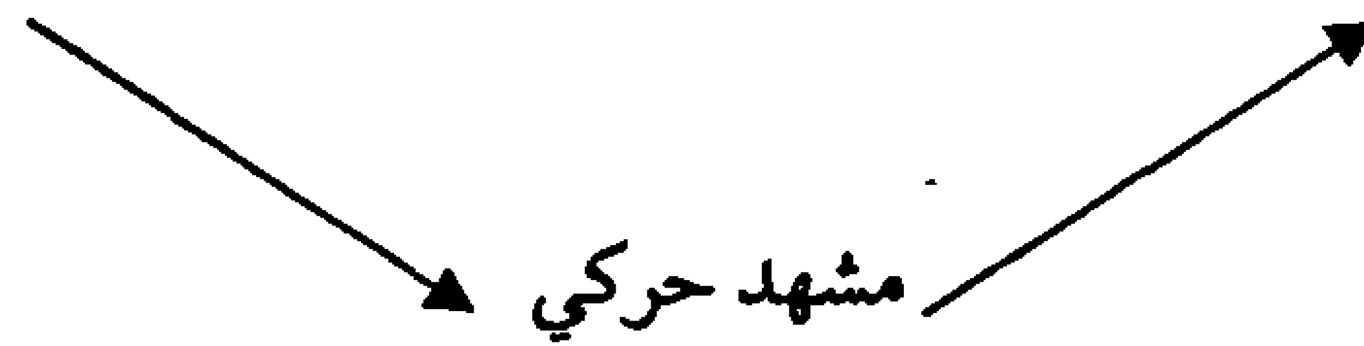
---

[1] جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص124، 125

[2] أغاني ترقيص الأطفال، ص100، البضاعة: لا تبتذل نفسها في اختلاس بضع الغير، فهي عفة.

فيحاول الراجز إعادة إنتاج الواقع بما يتوافق والغاية التي يريدها، فيحرّك الثوابت التي تنظر إلى الفتاة على أنها يجب أن تكون مكرمة، ومطيعة، ويتمثل خط الصراع الرئيس في تلك المفارقة التي تبدأ بتلاقي الخطين، أو تشابههما: خط الراجز، وخط المجتمع، وتنتهي بتأكيد تباعدهما، واختلافهما. فليس الخطابان متماثلين، وإن بدا أن الراجز يقبل بنسق المجتمع. إنه يفارق هذا النسق حين يجعلها مكرَمة ومطاعة. إنه صراع إرادي، لا عفوي. وحين أسند وجهة النظر هذه إليه أمكنه وحده أن يستبق يقينياً. أما ضباعة فلا وظيفة لها، ويعني ذلك أنه يريد أن تسيطر رؤياه بعد صراعها مع ذوات المجتمع، فيمتزج الإدراك بالاستشراف بصورة تقترب من اليقين. ويبدو الراجز كليَّ المعرفة، يخاطب مخاطباً مضمراً ناقص المعرفة؛ لأنه يتبنّى منظوراً محدداً ثابتاً قد يكون خاطئاً في حين أن الراجز يتبنى منظوراً غير محدد، قادراً على تأكيد الحقيقة، فيحاول أن تكون سلطته أعلى من سلطة الآخر، ويحيل الكلام على ذاته، ويكوّن وجهة نظر تفسح المقام لتلقي وجهات نظر أخريات، وتتصارع معها. فالأرجوزة ليست خطاباً يرتد إلى الذات، ويوصِل الصراعُ الفرد إلى مرحلة شعوره بوجوده في إطار النسق الجمعي، فتسعى الذات إلى أن تعيد وقوفها، وفاعليتها بحركة الأنا ضمن النسق الجمعي. وهي حركة مضادة لحركته. ويمكن أن نمثل لذلك بالشكل الأتي:

حركة الذات وفاعليتها←تعديل مفهوم ما←بروز الصوت الفردي مقابل صوت المجتمع



فلكي يثبت تفوّق نسقه الخاص يسرد أحلاماً متعلقة بمستقبل ابنته، فتتضخّم الذات، وتوجّه رسالة إلى المجتمع، بتحويل نفسها إلى مركز، فيتحول صوته إلى مقابل لصوت الآخر من خلال ما يظهِر قبوله بنسق الآخر. ويقودنا الحديث عن مفارقة الحركة، والثبات إلى الحديث عن المفارقة المتعلقة بالسخرية، ووظائفها في أغاني ترقيص الأطفال.

5.4- البعد الكوميدي في أغاني ترقيص الأطفال

تعدّ هذه الأغاني محاكاة ساخرة لمحاكى جاد. فقد تبين أن الراجز لا يصور واقعاً، بل ينتج المختلف داخل المؤتلف، ويوجد حواراً بين الذات الراجزة والذات المتلقية، فيحوّل المتلقي الحقيقي إلى استراتيجية نصيّة. قال أعرابي يقصد الكعبة، وقد ولدت له امرأته سبع بنات، وقد خشي الزيادة:

يا ربّ حسبي من بنات حسبي

شيّبنَ رأسي وأكلنَ كسبي

إن زدتني أخرى خلعتَ قلبي

وزدتني همّاً يدقّ صلبي[1]

لم يقصد الراجز الإضحاك، لكن طبيعة الغاية المتعلقة بالأرجوزة تؤدّي إلى الإضحاك. فهو يقبل على مضض بالبنات الوافدات. وثمّة فرق بين الفكاهة، والسخرية. فـ"نحن في السخرية نتظاهر بالإيمان بما لا نؤمن به. أما في الفكاهة فنتظاهر بعدم الإيمان بما نؤمن به حقيقة"[2] فللضحك فلسفته ومغزاه، وليس صورة من صور الترويح عن النفس بقدر ما هو وسيلة تنفيس، أو تغيير. وإذا ما تذكرنا أنّ أحد تعريفات الفلسفة البحث عن الحقيقة وجدنا أن الراجز قد عبّر بالبعد الكوميدي عن حيرته، وعن المغزى من توافد المولودات الإناث الأمر الذي أوصله إلى مرحلة الضيق النفسي لما للفتاة من عبء على والدها قديماً - كما يرى-

ويرمي الراجز الكوميدي إلى التهكم على نقائص واقعه؛ إذ يرتبط التهكم بفن الإضحاك، فهو صورة من صوره. فهو الإزراء بالمتهكّم به "البنات" والحط

---

(1) أغاني ترقيص الأطفال، ص94

(2) الأردس نيكول، علم المسرحية، ص354

من شأنه، فيسلط الضوء على العيوب. وأهم سمات البعد الكوميدي في هذه الأرجوزة الموضوعية، وتسليط الضوء على عيوب المجتمع الذي يجنح إلى تفضيل الذكورة لأسباب معروفة، ويتحلل النّسق الظاهر، ولا يبقى سوى النسق المضمر الذي يظهر على السطح.

يروى أن للحكم بن عبدل جارية سوداء كان يميل إليها، فولدت له ابناً أسود، فكان من أعرم الصبيان، وأخبثهم، فقال فيه:

يا رُبَّ خالٍ لك مسودُّ القفا
لا يشتكي من رِجله مسَّ الحفا
كأن عينيه إذا تشوّفا
عينا غراب فوق نيقٍ أشرفا[1]

إن فكرة سائدة في المجتمع تولد رأياً واحداً. لكن هذا الرأي لا يغتني إن لم يقابله رأي مضاد، أو وجهة نظر مضادة. والدراما بطبيعتها "ثنائية، وليست أحادية.. هي الحركة، ولا تتفق مع السكون، وهي التنوع لا الرتابة"[2] فيتوسع الراجز في الحديث عن الخال الذميم الذي يُظهِر وجهة النظر المضادة. فقد تحدّر من عرق سيّئ، وهو مسودّ القفا، وله عينا غراب.. وهي عبارات شعبية تظهر بعداً كوميدياً درامياً، وتضمر ألماً وصراعاً نفسياً نظراً للصفات الخَلقية والخُلقية التي اكتسبها الولد من خاله. وبذا نجد أن البعد الكوميدي يهتم بالمشكلة الاجتماعية التي تحدث نتيجة خطأ ما، فيتحول إلى مشكلة. ويهدف الراجز من هذا الوصف السلبي للولد وخاله إلى رغبته في تغيير صفات الولد الخُلقية.

---

[1] أغاني ترقيص الأطفال، ص85، النيق: أرفع موضع في الجبل، يقصد أنه حديد البصر كالغراب.

[2] د. محمد حمدي إبراهيم، نظرية الدراما الإغريقية، ص4

فالهدف الأساس من السخرية التغيير. وهنا تتجلى وظيفة البعد الدرامي، إذ يبدو الراجز ساخراً من عيوبه، ضاحكاً على ما يؤرقه. ويترافق شعوره بسخرية لاذعة تخفي مرارة عميقة حين تجعل الراجز هو الساخر نفسه. ولا يقتصر الحضور الدرامي على الحدث، والصراع، والتضاد، والحركة، والثبات بل يتعدى ذلك إلى نسيج الخطاب في هذه الأراجيز.

5ـ خصائص الخطاب الدرامي في أغاني ترقيص الأطفال

5- 1- الحوار ووظائفه

يبتعد الحوار عن تقرير الحقائق لكنه يوقع النص في الخطابية خلاف القص الذي يبتعد بالنص عن الخطابية لكن قد يوقعها في التقرير. واللغة ظاهرة اجتماعية. فثمة علاقة بين الخطاب، والمجتمع؛ لأنه يتأسس على أساس التفاعل بين الأفراد و الجماعات. ويظهر الحوار أزمة الذات، والنفس الحجاجي، والمنهج الجدلي. وثمة حوار ممانعة، وحوار معتقدات.

ويقسم الحوار إلى حوار بين شخصيات، وحوار داخلي:

5- 1- أ- الحوار الداخلي:

يكاد الحوار الداخلي يلازم تكافؤ الحال النفسية مع المحكي بوصفه محاولة فنية لمحاكاة هذه المناجاة. والفرق بين المناجاة والحوار فرق بين الأسلوب المباشر، والأسلوب غير المباشر.

يروى أن فاطمة بنت نعجة الخزاعية كانت تزفّن ابنها سعيد بن زيد بن عمرو، فقالت:

إن يزيد خير شبان العرب
أحلمُهم عند الرضا وفي الغضب
يبدر بالبذل وإن سيلَ وهب

تفديه نفسي ثم أمي وأب
وأسرتي كلهم من العطب[1]

ترسم الراجزة رؤيا استشرافية لولدها، فتضفي عليه خير الصفات الخُلقية. فلا تنفي أحاديةُ الصوت الحوار حتى لو كان حواراً داخلياً؛ إذ تغدو الذاتُ المركز الحقيقي للحوار، والراجزة هي حاملة الحوار، أما الآخرون فهم أدوات فيه. فالآخر يسمع فقط، ويغدو الحوار تبادلاً متواصلاً بين الذات والآخر لكنّ السامع ليس سلبياً. فالمقولة السائدة المتكلم إيجابي، والسامع سلبي يمكن من مبدأ الحوار أن نجد أن السامع إيجابي أيضاً حتى لو كان الحوار داخلياً.

المناجاة –إذن- ضرب من الحوار الخاص؛ لأن الذات تصبح هي المرسِل، والمرسَل إليه، أو الآخر المنفصل عن الذات. ف" الشعر طلب استجابة، وحين تتم هذه الاستجابة تتمثل مقدرة الشاعر على إيصال أفكاره على نحو ناجح وفعال"[2] وتبدو المناجاة في هذه الأرجوزة أنها تغيّب الحوار؛ لانكفائها على ذاتها، لكنها تنمو داخل الخطاب بوصفها قوة مضادة للرقابة، ونزعة إلى التمرد على طاعة الإكراه. ففيها تتضخم الذات، وتحدد الراجزة العلاقات السابقة واللاحقة؛ إذ ينبغي أن يؤطّر التفكير " ضمن نظرية تواصلية تلتزم بضرررة استحضار ثنائية الجواب والاستفهام، الانتصار والانهزام، الكسب والخسارة، لا ضمن نظرية البحث المتفرد المتوحد الذي يستقل فيه المفكر بذهنه محمولاً عليه في توخي الظفر بمطالبه النظرية"[3] المونولوج حوارية داخلية شفيفة، ودراما حين تضعنا الراجزة داخل عقلها، فنتتبع خطا أفكارها وهواجسها،

---

[1] أغاني ترقيص الأطفال، ص63 وثمة عيب عروضي في هذه الرواية؛ إذ ينبغي أن يكون (ثم أب)
[2] Metaphysics, edited by Williams Reaper, (London, 1938) p.18-30
[3] حمو النقاري، المشترك المنسي، ترجمة المفهوم ضمن كتاب جماعي حول المفاهيم وأشكال التواصل، ص41- 42

وتطـور هـذه الهـواجس. فـ" المناجـاة الداخليـة هـي دراما بالأسـاس"[1] والـشعر الدرامي هـو الـذي يقـدم الأحـداث كأنهـا تحـدث هنـا والآن بغيـة تجسيد التجربة الذاتية في إطار موضـوعي، فيتحـرك الحـوار الـداخلي في الأرجـوزة الـتي تحتـوي نسقين متضادين: الحركة الداخلية، والحركة المقابلة. ويشير هذا التقابل إلى منهج درامي في التفكير الشعري، فينمـو صـوت الراجـزة مـن الـداخل، وهـو حركـة في الاتجاه المضاد ضد السكون؛ ذلـك لأن الـصوت الـداخلي يتعـارض مـع الـصوت الخـارجي، فتؤكـد رؤياهـا الاسـتشرافية بالتأكيـد "إن يزيـد" والـسرد الإخبـاري. فالمجتمع حاضر في الـصوت الفـردي. وهـذا الـصوت موضـوع تواصـل مهمـا كـان نوعـه. الحـوار الـداخلي –إذن- انتقـال مـن سـطح الكـلام إلى عمقـه بالـصوت الـداخلي، وإخـراج للـنص مـن الغنائيـة إلى الموضـوعية. ويتـضافر مـع الحـوار؛ لصياغة النسيج الخطابي في هذه الأغاني.

5- 1- ب- الحواريات

يتأسـس الحـوار علـى البحـث عـن الحقيقـة، وتوليـدها مـن الحـوار. ويغـدو المتلقي متلفظاً مشاركاً وماثلاً في خطاب الراجز؛ لـذا يمكـن أن نقـول إن المبـدع، والمتلقي استراتيجيتان نـصيتان. ويعـدّ الحجـاج غايـة مـن غايـات الحـوار في أغـاني ترقيص الأطفال.

يروى أن سحبان بن العجلان قال في بنته وهو يرقّصها:

وُهِبتُها من قَلِقٍ نطاقها
مشمّر عرقوبها عن ساقها
يكثر في جيرانها احتراقها

---

[1] مارتن إيسلين، البنية التشريحية للدراما، ص47

فأخذت الأم ابنتها وجعلت ترقّصها، وتقول:

وُهِبتُها من شيخٍ سوءٍ أنكدِ

لا حسنَ الوجه، ولا مسوَّد

يأتي الأمرً بالدواهي الأبّدِ

ولا يبالي جاره إن يبعد

فردّ الزوج: **وُهِبتُها من ذات خُلقٍ سلفعِ**

تواجه القوم بوجه أخدعِ

من بعد بيضاءَ لسوأى أربع

يا لهفي من بدل لي موجع[1]

الحوار هو كل تواصل لفظي مهما كان شكله. فكل تفاعل لفظي " يحدث في شكل تبادل بين التلفظات، أي في شكل حوار"[2] فمن التجاذب والتنافر بين الصوتين المتحاورين تتضح أبعاد الموقف. وكل طرف يحمل قيماً متضادة مع الآخر. فالزوج يعرّض بزوجه، وينعتها بما كان يُستقبَح آنذاك، فيسقط الحزام من وسطها لنحفها، ويشكو الجيرانُ كثرة سبّها إياهم. أما هي فتردّ عليه بطريقة تشبه النقائض، فهو شيخ ظهر عليه الشيب، ولم يرتدع عن فسقه، يرمي الآخر بالدواهي، فيرد عليها بما يصعّد الموقف درامياً حين يتحسر على زوجه السابقة التي استبدل بها هذه الزوج قليلة الحياء.

لم يقتصر كلا الطرفين على إدراك الموقف الحزين من المشكلة، بل أدرك كل منهما المشكلة، فبنى موقفاً درامياً. وترتبط هذه المشكلة بأزمة مجتمع بنسيجه

---

[1] أغاني ترقيص الأطفال، ص102- 103 احتراقها: احتكاكها، والحارقة التي تكثر سب جاراتها.

[2] تزفيتان تودوروف، المبدأ الحواري، دراسة في فكر ميخائيل باختين، ص125

الاجتماعي؛ إذ توجد الفكرة من الصراع بين الزوجين اللذين يمثلان قطبين متقابلين، فيخوض كلّ منهما صراعاً مع نفسه من جهة، ومع الآخر من جهة أخرى.

تبدأ الحكاية في كل أرجوزة من العقدة "المعاناة" فثمة خطان متوازيان يسيران في اتجاهين متضادين، أحدهما يسير في خط متسلسل أمامي، والآخر ينكفئ إلى الوراء حين يذكر زوجه السابقة. والفن بعامة -كما يرى أرسطو- إما أن يحاكي أعمال الطبيعة، وإما أن يكمل ما فشلت الطبيعة في إكماله.[1] ونجد أن هذا الحوار قد وصل إلى مرحلة أعلى من مرحلة الحجاج، وهي السجال. والسجال فرع من فروع الخطاب الحجاجي، "يقوم على المواجهة العنيفة بين متخاطبَين يعتقد كل منهما أنه يمتلك معلومات أو حججاً حاسمة، لا بل الحقيقة، وينكر ذلك على الطرف المقابل"[2] فكل من الزوجين يضفي على الآخر أسوأ الصفات، ويقدم نفسه بصورة مضادة، إلى أن نصل إلى الأرجوزة الثالثة التي تكشف الهوة العميقة في الرؤى، وتحدث أقصى حالات التوتر بين الطرفين باستدعاء صورة الضرة، فيثير انفعال زوجه، وإثارة الانفعال نمط من أنماط الحجاج؛ إذ يسعى كل منهما إلى سجن الآخر في إطار حجاجي، فيرسم عالماً قلقاً هو نتاج ذات قلقة، ويضخم كل منهما سلبيات الآخر؛ لكي يكون لها أثر أبلغ، وليسوغ كل منهما انتفاضته على الآخر، وتقديم نفسه البديل الأفضل من الآخر. وذلك كله عبر متلقٍّ ظاهري "الطفل"

يقوم الحوار على الاختلاف منذ البدء، وعلى استحالة وصول طرفيه إلى اتفاق. فقد حضر الآخر، وحضرت مواقفه، وسعى كل منهما إلى تقديم نفسه على أنه الأفضل. ولكي يقوم حجاج بين طرفين ينبغي وجود اتفاق حول

---

[1] Aristotle, Physic, Trans and I rod (The Clarendon pres. Oxford, 1970) p.40

[2] محمد نجيب العمامي، الذاتية في الخطاب السردي (الإدراك والسجال والحجاج)، ص69

معتقدات مشتركة، واختلاف في الرأي. ويؤسس الحجاج على إعلام المخاطب بموضوعه، ثم إثارة المشكلة، وتبني موقف، وإقامة الدليل. وإذا كان هذا الجانب الدرامي يقوي موضوعية الأرجوزة فإن ذلك لن يخفي الذاتية.

ويروى أنه كان لأعرابي امرأتانَ، فولدت إحداهما جارية، والأخرى غلاماً، فرقّصت أم الغلام ابنها معايرة ضرتها:

الحمدُ لله الحميد العالي

أنقذني العام من الجواري

من كلّ شوهاءَ كشنٍّ بال

لا تدفع الضيم عن العيال

فسمعت ضرتها، وأقبلت ترقّص ابنتها، وتقول:

وما عليّ أن تكون جاريه

تكنس بيتي وتردّ العاريه

تمشط رأسي وتكون الفاليه

وترفع الساقطَ من خماريه[1]

يحمل حوار كل من الضرتين أفكارها وهي تسعى لتجد مكاناً لنفسها في المجتمع. ويرى باختين أن الأفكار التي يجري إثباتها تدمج في وحدة وعي المؤلف، أما الأفكار التي يرفضها فتتوزع بين الآخرين[2].ويبدو أثر الحجاج واضحاً في الحوار الغنائي؛ لأنه يحمل السامع على الاقتناع بالأفكار؛ إذ يحمل السؤال الذي يخرج إلى معنى التعجب في قولها: وما علي أن تكون جارية جانباً حجاجياً داخلياً، فيحوّل الاستفهام الأرجوزة إلى مشهد حيّ يؤكد القطيعة بين الطرفين المتحاورين. ونجد أن المعرفة الناجمة عن الإقناع ليست من معطيات

---

[1] أغاني ترقيص الأطفال، ص103

[2] ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ص116

الراجز بل هي مضمّنة في الخطاب الذي يعمد إلى حيلة لغوية تحرج المتلقي ؛ لأنها تسجنه في إطار حجاجي لا يمكن إلا أن يتقبله. وهذا التفاعل القَولي مقام مواجهة سعى إلى تقديم كل طرف الوجه الإيجابي بفضل الحوار، فأنجزت كلّ من الراجزتين بالكلام والحركة ما يمكن أن يوصلها إلى هدفها، فصورتا الواقع، والمأمول، ولم تتحدث إلا بما يؤرقها. فثمة مسافة بينهما تأخذ طابعاً صراعياً ؛ إذ تحمّل كل منهما المخاطب خلاف صفاته الحقيقية بالتهكم "من كل شوهاء كشن بال" وتناقض الوصف الأمين للواقع، وهي صورة تداولية لها مكانة مهمة في بلاغة الدراما. فلا يقدّم الحوار الواقع، إنه إيهام به، و"كل أنا ترغب في أن تكون أنا أخرى للآخر"[1] واللافت في هذه الحواريات أن الراجز يقدم الحدث بوصفه مكتملاً. وهي سمة تميز النص الدرامي. فالخطاب الدرامي خطاب ينم على قلق. فكيف تمثل هذا القلق على مستوى استخدام الضمائر؟

5- 2- لعبة الضمائر

يعد الخطاب الدرامي خطاباً حوارياً بالدرجة الأولى، ويقتضي التخاطب الحواري متكلماً، ومستمعاً، وحدثاً كلامياً يعد وسيلة التفاعل الأساس. ونستطيع أن نقول إن الفعل في الأرجوزة كلما كان حركياً كان الخطاب قوياً. والخطاب الحواري هو الذي يؤسس الفعل الدرامي في هذه الأراجيز، ولا يعود إليه.

وتحيل الضمائر على شخصيات يمكن أن نقول إنها شخصيات درامية، ويحدّد الراجز أداء بعض الألفاظ بطريقة تناسبه، فيظهَر مقام للضمير، ويختفي مقام. قال أحدهم يرقّص ابنته :

بنيتي سيدةُ البنات

عيشي ولا نأمل أن تُماتي[2]

---

[1] تزفيتان تودوروف، المبدأ الحواري، ص125

[2] أغاني ترقيص الأطفال، ص97، تماتي : تموتي، وهي لهجة طيىء

يخاطب الراجز ابنته، وهي طفلة لا تعي؛ لذا يحيل الضمير أنتِ ظاهرياً على البنت، ويحيل في المستوى المضمر على مخاطب آخر. إنه يظهر الحب لطفلته، وينسبها إلى ياء المتكلم، ويصفها بأنها سيدة البنات جميعاً. إنه يخاطب المجتمع كلّه، ويتحدى من يرى أن الصهر المفضل هو القبر، وأن البنت تجلب العار، لكن هذا التحدي يبدو مخاتلاً عبر قناة الطفلة[1]

وبلعبة الضمائر نجد أن ثمة تبديداً لكثافة خطاب الآخر بالتركيز على خطاب الذات؛ لمحو حدود خطاب الآخر، فيسود صوت الراجز، ويظل التساؤل قائماً حول وظيفة الصوت المقابل، والصراع الذي ينشأ بين الصّوتين.

وتكمن الدراما عادة في أنا وأنت وهنا والآن، لكن "أنت" تتحول إلى "هو"، فيتمّ تبادل أولي في الدراما، الأمر الذي ينجم عنه دينامية، وتطور. ويحيل الفعل الماضي على خطاب سردي، أو وصفي، ويعدّ ضمير المخاطب الأكثر اقتراباً من البناء الدرامي، أما ضمير الغائب فهو أكثر اقتراباً من السرد، ويقترب ضمير المتكلم من السيرة الذاتية. لكنّ سيطرة أحد هذه الضمائر سيطرة ظاهرية. قال أحدهم يرقّص ابنه:

يا قوم ما لي لا أحب عَنجَده
وكلُّ إنسانٍ يحبُّ ولده
حبَّ الحبارى، ويذبُّ عَنَدَه[2]

---

[1] يرى أحمد أبو سعد أن سيادة ضمير المفرد أنت في الخطاب يدل على البيئة البدوية التي لا تشعر بالفوارق الطبقية بين الأفراد، وتميل إلى المساواة بينهم. انظر أغاني الترقيص، ص142 وليس هذا الحكم صحيحاً؛ ذلك لأن ثمة لعبة ضمائر. فالضمير أنت يخفي وراءه ضميراً آخر، وهذا الضمير لا يحيل على الطفل، وهل يوجد في عالم الطفل فوارق طبقية؟

[2] أغاني ترقيص الأطفال، ص58 يذب عنده: يدفع معارضته شفقة عليه، الحبارى: طائر يضرب به المثل في الحمق، وهو على حمقه يحب ولده، ويعلمه الطيران

يوظف الراجز السؤال لخدمة السرد، لا لإدارة الحوار؛ لأنه حوار من طرف واحد. ومن أكثر قرائن التخاطب تواتراً ضمير المخاطب. ويخفي هذا الضمير "أنتم" القيم التي نسبت إلى الذات المبدعة، فيشكل المحاوِر تقنية حجاجية وهو يحاور الآخر، ويسعى إلى زعزعة موقفه، والتأثير فيه. والدليل التحول بعد السؤال إلى الجملتين الحِكَميتين. فإظهار الولع بالولد أمر مشاع بين الأمهات، لكنه يحاول أن يثبت بأسلوب حجاجي أن إظهار الولع بالذكور أمر تواضع عليه المجتمع كله. فلا يحيل الضمير أنا عليه فقط بل على الآباء كلهم. ويرى ميشال بوتور أن الضمير أنا " يخفي وراءه الضمير هو، والضمير أنت يخفي وراءه الضميرين الآخرين، ويجعلهما في اتصال دائم "[1]

قالت فاطمة بنت أسد بن عبد مناف ترقّص ابنها عقيلاً لما كان طفلاً

لو ظمئ القوم فقالوا مَن فتى
يخلف، لا يردعه خوف الردى؟
فبعثوا سعداً إلى الماء سدى
في ليلة بيانها مثل العمى
بغير دلو ورشاء لاستقى
أمردُ يهدي رأيُه رأيَ اللحى[2]

تتكلم الراجزة على مستقبل طفلها بصيغة الماضي؛ لتؤكد حدوث هذه الصفات في مستقبله. وهي تحمّل الآخر مهمة الإخبار عن رأيها، فتحيل الكلام على القوم الذين يطلبون الفتى الذي ينجدهم عند الملمات. والشائع أن السرد بضمير الغائب يحيل على خطاب موضوعي؛ لأنه يمحو علامات الذاتية. ويعد الحديث عن الآخر بضمير الغائب ضرباً من تخفٍّ مقصود. ولا وجود لذاتية

---

[1] ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ص105

[2] أغاني الترقيص، ص62- 63 يخلف: يستقي، الرشاء: حبل الدلو

الراجزة من غير ذاتية الآخر. وبعودة إلى لعبة الضمائر نجد أن الذات الراجزة قد حولت نفسها إلى متلقٍّ حين علّقت الرؤية بالقوم، فتبرز قدرة المتكلم على القيام بوظيفة المتلقي من خلال تخفي الأنا، وبذلك تكون سيطرة ضمير الغائب سيطرة ظاهرية، تتحول إلى سيطرة مضادة في العمق. ولو استبدلنا بهذا الضمير ضمير الأنا لظهر النسق المضمر.

ويوهم السرد بضمير الغائب بالواقع عبر محاكاته، فتغدو الراجزة ناقلاً موضوعياً للحدث، وتوجّه الخطاب للمخاطب الحقيقي بهدف التأثير فيه. فلا تستهدف الراجزة نفسها في الأغنية بل تستهدف الذات المتلقية، وما يدعم ذلك رغبتها في أن يشاركها متلقي خطابها الانفعال. فصورة الطفل المستقبلية وجه من وجوه صورة الأنا.

وإذا كان الهدف من دراسة لعبة الضمائر الكشف عن تخفيها، والعلاقة بين النسقين الظاهر والمضمر في الأغنية فإن الهدف من دراسة الإيقاع الدرامي تقديم صورة عن الحال الشعورية للراجز، وعلاقتها بالصراع- جوهر الدراما.

5- 3- الإيقاع الدرامي

تميل الأرجوزة إلى الحركة، وتتغلب على الثبات. وتظهر هذه الحركة على مستوى الإيقاع الدرامي. فثمة ميل واضح إلى الحركات، والأصوات التي تميل إلى الجهر. فالتشكيل الموسيقي تشكيل نفسي أولاً.

يتكون الرجز من ستّ تفعيلات متماثلة. وقد شُكّلت كلماته تشكيلاً صوتياً. ولهذا التشكيل خصوصية تناسب البناء الدرامي في الأرجوزة. إنه قيد تشكيلي موسيقي لكنه حيوي. فالحركة موجودة ضمن الإيقاع؛ لذا يمكن أن نقول إنه ليس بحراً شعرياً بقدر ما هو توقيعات نفسية تنفذ إلى المتلقي، فتحركه، وتؤثر فيه. ولا توجد قافية بالمعنى المعروف، إنها قافية متحررة، فكل نهاية شطر هي قافية ترتاح النفس الشاعرة للوقوف عندها. وهي نهاية راقصة تناسب الأغاني، والأدب الشعبي.

قال الحسن البصري في ترقيص ابنه :

يا حبذا أرواحه ونَفَسُه

وحبذا نسيمه وملمسه

والله يبقيه لنا ويحرسه

حتى يجر ثوبه ويلبسه[1]

يتفق تقطيع الرجز والحركة والاضطراب، ومن ثم يتفق والغناء الشعبي ؛ إذ تتعاقب الحركة والسكون، وتأتي القافية مع نهاية كل شطر بما يمكن أن يسمى التصريع. وهو أمر يزيد من غنى الإيقاع، وحدّة النغم في كل شطر شعري. وبحساب لمجمل الحركات والسكنات في الأرجوزة السابقة نجد أنها تحتوي على 48 حركة مقابل 27 سكوناً. فقد تغلبت الحركة على السكون. أما القافية التي ينتهي بها كل شطر فهي بمنزلة فاصلة موسيقية لا يكتمل أثر الأغنية من غيرها ؛ إذ يتوقع السامع سماعها، ويستمتع بهذا التردد. ويمكن أن نقول إن مواصفات الإنشاد هذه مثلت نمطاً شفاهياً ممثلاً للنزوع الدرامي. فمن الإيقاع الناظم لهذه الأراجيز يمكن معرفة النزوع الدرامي فيها. وهو يمثل حنيناً لمخاطبة الآخر حين يحتضن الإيقاعُ الانفعال لدى الراجز، ويوجِد تلاحماً بين بناء الأرجوزة والهندسة اللغوية.

وتتيح القافية للراجز الوقوف، والحركة معاً. فثمة مشاكلة بين وظيفة القافية، ووظيفة حرف الروي ؛ إذ جعلت الأرجوزة من حرف الروي صوتاً متنقلاً من شطر إلى آخر في الأغنية، فتغدو القافية نقطة الارتكاز النغمية التي تترك أثراً، فتوجه الحركة النفسية التالية. وتبدأ الحركة النفسية متوترة من بداية هذه الأغاني ؛ لقصرها من جهة، ولتوتر الراجز من جهة أخرى، فيوصل المتلقي إلى مرحلة المشاركة الوجدانية، والتعاطف.

---

(1) أغاني الترقيص، ص60

أخيراً: تمتلك الأرجوزة بناء يشتمل على منطق خاص، وليس سلسلة من أحداث مترابطة. ويتحقق الإيقاع الدرامي من الوقائع التي تتحرك، وتتصارع في الأرجوزة. فالإيقاع الدرامي مجموعة المواقف النفسية التي تكون منها الأرجوزة، وهو يؤدي إلى خروج الشاعر من صوته الغنائي إلى الفضاء الموضوعي. إنه صوت مفرد يسعى إلى إثبات وجوده من خلال الأغنية. ويمكن أن نقول إن الإيقاع الدرامي في بنية الأرجوزة جنس من الشعر الغنائي المنفتح على السرد، وهو أيضاً جنس من الشعر الغنائي المنفتح على الحوار.

6ـ خاتمة

لم تأخذ أغاني ترقيص الأطفال في الأدب العربي القديم في حسابها الطفل؛ إذ يبدو متلقياً سلبياً وهمياً ليس له من هذه الأغاني سوى الإيقاع الراقص، فأضمرت الأغاني المتلقي الحقيقي، وأظهرت الطفل/ المتلقي الوهمي. ويمكن ـ بناء على ما سبق ـ أن نسجل النتائج الآتية:

- نظمت هذه الأغاني على إيقاع الرجز، وهو بحر شعري شعبي حركي، أوضح البحث أن سماته تتوافق والخطابين الظاهر والمضمر في هذه الأغاني.
- ترتبط الدراما بالأدب الشعبي، ويمكن أن نطلق عليها اسم الدراما الشعبية، أو شعر الغنا- درامية؛ لوفرة العناصر الدرامية فيها؛ لذا يمكن القول إن الدرامية في الأرجوزة تقربها من مكونات الفضاء السردي أكثر من الفضاء الشعري. والسرد فيها سرد استباقي، لا استرجاعي؛ ذلك لأن الأرجوزة تنتمي إلى جنس الأغنية والشعر المندرج في خطاب التخييل في الآن نفسه.
- تبدأ هذه الأغاني من النهاية، أو العقدة؛ لأنها تتضمن الصراع. فالمعاناة فاتحة للسرد الدرامي مع إدراكنا أن الصراع الذي لا يوصل إلى عقدة ليس صراعاً.

- لا يظهر الآخر في هذه الأغاني إلا لأن الراجز في موضع يسمح له بالإدراك.
- هذه الأغاني جميعها مركزها الإنسان، تهدف إلى الوصول إلى حقيقة الحياة. ومفهوم الحقيقة يختلف عن مفهوم الواقع.
- تعد الدراما مقام توازن بين الذاتية والموضوعية ؛ لأن الغنائية قرينة الذاتية.
- يقترب الخطاب الدرامي في هذه الأغاني من لغة التخاطب في الحياة اليومية، ويؤكد هذا الأمر تلازم هذا النوع من الأدب الشعبي مع الدراما.
- يرى النقاد أن الفعل الدرامي يقع في الحاضر. ونجد أن الفعل الدرامي في هذه الأغاني يتجه إلى المستقبل.

7ـ المصادر والمراجع

1- إبراهيم، د. محمد حمدي: 1994، نظرية الدراما الإغريقية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، مكتبة لبنان ناشرون

2- إسماعيل، د. عز الدين: 1988- 1989، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، منشورات جامعة البعث

3- إيلام، كير: 1992، سيمياء المسرح والدراما، ط1، ترجمة: رئيف كرم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء

4- إيسلين، مارتن: 1994، البنية التشريحية للدراما، ط1، تر: د.منذر محمد، مطبعة عكرمة، دمشق

5- باختين، ميخائيل: د.ت، شعرية دوستويفسكي، ط1، تر: جميل ناصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء

6- بارت، رولان: 2001، شعرية المحكي، تر: غسان السيد، الجمعية التعاونية للطباعة، دمشق

7- بدير، د. حلمي: 1977، أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث، دار الوفاء، الإسكندرية

8- بوتور، ميشال: 1982، بحوث في الرواية الجديدة، ط1، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، سلسلة زدني علماً

9- تودوروف، تزفيتان: 1992، المبدأ الحواري. دراسة في فكر ميخائيل باختين، ط1، تر: فخري صالح، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد

10- حمادة، د. إبراهيم: د.ت ، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار المعارف، القاهرة

11- حمودة، د. عبد العزيز: 1998، البناء الدرامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب

12- راغب، د. نبيل: 1996، فنون الأدب العالمي، ط1، الشركة المصرية للنشر، مكتبة لبنان
13- أبو سعد، أحمد: 1974، أغاني ترقيص الأطفال عند العرب، ط1، دار العلم للملايين، بيروت
14- سلوم، داود: 2006، ديوان أشعار تدليل الأطفال في الأدب العربي القديم، ط1، دار الضياء، عمان
15- السيوطي، عبد الرحمن بن أبي بكر: 1978، المزهر في علوم اللغة وأنواعها، ط1، مكتبة السعادة، مصر
16- العمامي، د. محمد نجيب: 2010، ط1، الذاتية في الخطاب السردي (الإدراك والسجال والحجاج)، دار محمد علي الحامي، سوسة
17- العموش، خلود بنت إبراهيم: 2010، أشعار ترقيص الأطفال في التراث العربي القديم في ضوء علم اللغة الاجتماعي، مجلة جامعة أم القرى، العدد 3
18- عيسى بك، أحمد: 2004، كتاب الغناء للأطفال عند العرب، ط1، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة
19- كوهن، جان: 1986، بنية اللغة الشعرية، ط1، تر: محمد الولي، ومحمد العمري، دار توبقال والدار البيضاء
20- لانغيوم، روبرت: 1983، شعر التجربة، المونولوج الدرامي في التراث الأدبي المعاصر، ترجمة علي كنعان وعبد الكريم ناصيف، وزارة الثقافة، دمشق
21- ماكوين، جون: 1990، الترميز، موسوعة المصطلح النقدي
22- مجموعة مؤلفين: 1980، موسوعة المصطلح النقدي، المجلد الثالث، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.
23- أبو معال، عبد الفتاح: 1986، دراسات في أناشيد الأطفال وأغانيهم، ط1، دار البشير، عمان

24- ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم: 1990، لسان العرب، ط1، دار صادر، بيروت

25- ميوبك، د. سي: 1982، المفارقة، تر: عبد الواحد لؤلؤة، دار الرشيد للنشر، بغداد

26- نصار، د. حسين: 1962، الشعر الشعبي العربي، المكتبة الثقافية، الأردن

27- النقاري، حمو: 2001، المشترك المنسي، ترجمة المفهوم ضمن كتاب جماعي حول المفاهيم وأشكال التواصل، ط1، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء

28- نيكول، الأردس: د.ت، علم المسرحية، تر: دريني خشبة، مكتبة المسرح، مركز الشارقة للإبداع الفكري، دائرة الثقافة والإعلام

29- وهبة، مجدي: 1974، معجم مصطلحات الأدب، مكتبة بيروت

المراجع الأجنبية

-Aristotle, Physic, Trans and I rod (The Clarendon pres. Oxford, 1970)

2- Baldacci Chris, concise Dictionary of Literary Terms, Oxford university press, 1996 3-Metaphysics, edited by Williams Reaper, (London, 1938)

الفصل الثاني

حوار الخطابات في ثمرات الأوراق فيما طاب من الأدب وراق

1ـ مقدمة

إن أهم ما يميز هذا الكتاب تنوع الخطابات، وحوارها من خطاب شعري إلى تعليمي إلى خبريّ، إلى قصة... ؛ليشكل هذا التنوع مادة غنية تؤدي وظائف ترتبط برؤيا المبدع. منها: الغاية التعليمية، والإخبارية، والإصلاحية، والإبداعية..

ويعد هذا الكتاب - على وفق هذا الكلام — لوناً مخصوصاً من الكتابة، ينهض على استدعاء التراث، والتاريخ، وإعادة إنتاج أشكاله، وتحويلها إلى ممارسة نصيّة. إنه — بمعنى آخر- حفريات في النصوص السردية القديمة التاريخية، والأدبية... ؛ للاستفادة منها، وتوظيف أفكارها؛ خدمة للوقت الذي كان موجوداً فيه؛ لذلك لا يندرج هذا الكتاب تحت نوع أدبي واحد. إنه خطاب نوعي مكوّن من خطابات متجاورة، ومتحاورة من غير أن يعلو خطاب على خطاب، يكشف عن علاقة وثيقة بين لغة المؤلف، ولغة الآخرين. وهي أمور تشترك في مرجعها الثقافي الذي يمتح منه ممثلاً في الذاكرة الأدبية التي تضفي على النص جمالاً مخصوصاً مرتبطاً بالبيان، والإيقاع، والإيحاء، والحقول الدلالية المختلفة للفظ الواحد.

نحاول هنا أن نختبر حوارية ابن حِجّة في مستوى المنطلقات الفكرية العامة لكتابته، ونستقصي هذه الحوارية في مستوى أساليب التعبير عن الأفكار،

والمواقف التي يعلنها. فالحوار الخلاق مبتدأ كل معرفة- كما يرى الفلاسفة- فقد استعار باختين "Bakhtine" مفهوم الحوارية من الفلسفة الألمانية، وأغناه نظرياً ببحوثه في اللغة والخطاب الروائي، ثم أصّله في الخطاب الفلسفي، فغدا لديه نشاطاً تفاعلياً يتم بين أصوات، وخطابات متنوعة الأشكال والمقاصد، متساوية القيمة.

وبناء على ذلك نظرنا إلى هذا الكتاب " ثمرات الاوراق" على أنه يفوق المحاضرات فيما لذّ من الأدب. إن له علاقة بمشروعه الفكري. فقد ولّدت المشكلات الاجتماعية، والسياسية في عصر ابن حِجّة ضعفاً عاماً في فكر المجتمع، وحياته؛ لذا حاول أن يجدّد فكرياً بهدف إصلاح علاقات واقع تفسده النخبة المثقفة، أو تصلح أحواله؛ لذا لا بد من التواصل معها بثمرات أوراق؛ ليؤسس لفعلٍ على أرض الواقع.

2ـ حوار الخطابات في العتبة النصية

اهتم العرب القدامى بوضع تعريفات للشعر، لكنهم لم يضعوا تعريفاً يوضح ماهية النثر الفني وطبيعته الأجناسية. فقد مازوا الشعر من النثر من إيقاعه، ووزنه. ويتعين - بناءً على ذلك- أن تعريف النثر يتحدد بتعريف الآخر (الشعر)، فللشعر سمات، وأغراض، وأساليب تميزه من النثر، ويعني الحديث عن الشعرية في النقد الحديث اعترافاً بتجاور الخطابات في النثر، وبوجود الشعرية فيه التي تعني خصوصية استعمال اللغة، والخصائص الأسلوبية والبنيات الداخلية. ونلمح وجود الشعرية في هذا الكتاب بدءاً بالعتبة النصية ***(ثمرات الأوراق فيما طاب من الأدب وراق).***

وتعدّ العتبة النصية ملتقى علامات، وحوار خطابات حافلة بتوهج الذاكرة التاريخية تتكامل في شكل أخبار، إنها ثمرات أوراق هي بمنزلة منتخبات لأفضل ما قيل في الأدب، فهي ذات مهمتين: إخبارية، وتعليمية تتحول من شكل أدبي إلى آخر فاسحة المقام لاستثمار دلالي، وقيّمي.

ولا تأتي أهمية ثمرات الأوراق من الإفادة من المادة التاريخية الأدبية (الخبر الأدبي) أو واقعية الخبر واستثماره على مستوى التخييل، بل من استدعائه من فضاءات وأزمنة تاريخية، أو شعبية، أو خرافية، أو من أنواع أدبية ذات مرجعيات متنوعة تجمع بين البلاغة والحدث والسرد؛ ليعيد تركيب المادة بوصفها حدثاً، أو موضوعاً وُضعَ لغايات أكثر من كونه حقيقة موجودة.

والملاحظ أن ابن حِجّة يوسّع ميدان استثمار الخطابات في إطار ما يعرف بالحوار الخطابي، والتجاور الخطابي الأجناسي بوصفهما تعبيراً بنيوياً تسهم اللغة في تحقيقه نصياً، فيظل غير واضح تماماً ما لم يرتبط بمضمون متعاقد عليه، فيتوغل في فضاءات النصوص السردية القديمة المستمدة من التاريخ، والتخييل الشعبي بهدف استيعاب بنياتها الدالة؛ لتقديم امتدادات التراث في واقعه؛ لغايات إبداعية، وتعليمية، وإخبارية، ورؤياوية؛ وذلك بتداخل الخطابات؛ لتؤدي هذه الخطابات حضوراً حوارياً بالانزياح الدلالي (ثمرات الأوراق) وهو أمر ينبئ عن أن حضور الصياغة الجديدة للأحداث التاريخية والأدبية والخرافية سيكون حضوراً مجازياً في زمنه؛ لأنها مرتبطة بهدف. فقد كان عصره عصر اضطراب سياسي، إذ تذكر الكتب أن دمشق قد حوصرت من قبل الملك الظاهر برقوق، واحترقت احتراقاً مروعاً.[1] وقد شهد اضطرابات عصره، ووصف أهوال ما حدث في دمشق برسالة إلى صديقه فخر الدين بن مكناس (ياقوت الكلام في أيام الشام) ناهيك عن الأحداث الأخرى التي أثرت في الحياة السياسية، والاجتماعية، فوجد في الأدب أداة فاعلة؛ لإيصال رسالة تتعلق برؤيته الواقعَ، ورؤياه المتعلقة به، والمتجاوزة إلى واقع أفضل.

لقد شعر بتعذر تطويق المشكلات السياسية في عصره؛ لذا كان لابد من أوراق مثمرة في محاضرات في مختلف المجالات.

---

[1] انظر: مجموعة مؤلفين، الموسوعة العربية، ص 80- 81.

ويوحي العنوان بأن الكتاب يجمع بين خطابات مختلفة، وأن المتخيّل السردي سيتمرد على سلطة الجنس الأدبي الواحد، وأن هذا الكتاب مشيّدٌ على فضاءات متخيلة متعددة تنضوي على حوار خطابات، فإذا بالكتاب يقوم على عوالم مختلفة نلمحها بدءاً بالعنوانات الفرعية (عيون المها، الوليد ومسامر الخلفاء، المعتزلة، ذكاء العرب...) وبذلك تعمل كتابته على إنتاج شعرية خاصة ذات صفة تعددية، يتضافر داخلها الشعري، والتاريخي، والسياسي، والقيمي، والمعرفي داخل الحكائي، والخرافي.

وبناءً على ما سبق يمكن أن نرى النص توسيعاً للعنوان الذي يحيل على تشاكل دلالي (*ثمرات الأوراق فيما طاب من الأدب وراق*)، فيعطي معنى فائضاً يؤوّله المتلقي، فتنطلق العتبة النصية من أثر بلاغي (ثمرات) يمكن رصده في اتساع مادة الكتاب، فإذا بالعتبة النصية تتحول إلى نص يرتبط بنصوص أُخَر يحتويها الكتاب، فينفتح على عوالم تخيلية، أو حقيقية.

نعد العتبة النصية نوعاً من المقاومة الدلالية، أو النحوية [1] فثمة تشاكل دلالي في الاستعارة: ثمرات الأوراق، لذّ من الأدب، راق، وثمة تشاكل بينها وبين العوالم المتخيلة التي يقوم النصّ عليها.

وتختلف نصوص الكتاب في تعالقها بالعنْوان على الرغم من الوظيفة التعليمية الظاهرة فيه، تلك الوظيفة التي تشير إلى التعلق بين جني الثمر، والمحاضرات التي تُملى على الآخرين، فنجد السيرة بوصفها نوعاً سردياً له ملامحه الشعبية، ونجد الخبر، والحكاية، و ..

تشكل العتبة النصية فضاءً تخييلياً، وثقافياً بدءاً بالتشاكل الدلالي، واجتماع الوظائف الأدبية والتعليمية والإخبارية، وهو أمر يجعل الكتاب

---

[1] انظر: سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، ص 49.

محاضـراتٍ مفتوحـةً علـى عـوالم الثقافـة العربيـة القديمـة ، والقريبـة إلى عـصر الكاتب ، فيكشف عن مقاصده من العنوان ، ويحيل على تشاكل سيميائي بين المحاضرات ، والسير الشعبية ، والحكاية ، والخبر التاريخي.

وتحيل قراءة المحاضرات على سند مرجعي يسهم في تأويل العلامات ، والتلميحات ذات الصلة المباشرة ، أو غير المباشرة بالراهن السياسي في عصره.

وتنغرس العنوانات الفرعية في صميم الخطابات الواقعية التي تضج بها الحياة الأدبية والعادية ، فنجد عنوانات تحيل على الخيال الشعبي التي حاكها المخيال العربي (بكاء زين العابدين) ونجد فصولاً متعلقة بالساسة العرب السابقين ؛ لأخذ العبرة من الحكايات المرتبطة بهم (الوليد بن يزيد ، الحجاج بن يوسف الثقفي ، الرشيد ، المأمون).

يبدو ابن حِجّة مقتنعاً أن التميز لا يتحقق إلا بالغوص في أعماق الهوية الثقافية ، وإسقاطها على الواقع ، للكشف عن الدلالة الهارية من التاريخ القريب ، والبعيد بتداخل العجائبي ، والساخر ، والرمزي...

ونلمح من العنوانات الفرعية رغبة من الكاتب في ربط المسار السردي بالمسار السِّيري (قصة أحمد اليتيم ، المهدي والقاضي شريك) فيتميز الكتاب بالاتساع التناصي على مستوى التعبير والمحتوى ، فإذا بالعنوانات تحيل على نصوص كثيرة ، وإذا بالنص الواحد ملتقى علامات ، ومكان للدمج الخطابي ، واللغوي الذي يتميز بلغة استعارية تصويرية واضحة.

ونلمح حوارية مع التراث الشعري في بعض العنوانات الفرعية مثل (عيون المها) ، ويعدّ هذا التناص ضرباً من الحوارية الفنية بين النص الحاضر ، والنص السابق.

هـذه العتبة النصية ــ إذن ــ خطاب مفتوح على نصوص مختلفة ذات مستويات متعددة من السردي النثري إلى الشعري إلى اللغة المتعالية إلى المحاكاة الساخرة التي تنبئ عن واقع المؤلف.

إنها سفر في عمق التراث العربي المشرقي، والمغربي؛ ليعيد كتابته على وفق قيمة إيديولوجية راهنة، وجمالية، وقيمية تجمع المحاكاة، وإعادة الاستعمال بتحميل النصوص رؤية خاصة مرتبطة بالواقع؛ لأنه أراد أن يجدد الوعي بإمكانية استمرار الدولة العربية، وتنظيمها استناداً إلى الصورة المثالية القديمة، فقد شهد عصره مشكلات سياسية، ونزاعاً وهي أمور أدّت إلى إضعاف الدولة، فوجد في ثمرات الأوراق المستمَدّة من الخيال، والتاريخ القريب، والبعيد مادة جيدة؛ ليوصل رسالة إلى مجتمعه.

ونلاحظ إلحاح ابن حِجّة على إقامة التوازن الصوتي في العتبة النصية بالسجع، فقد تجاوز السرد العادي التقريري بدءاً بالعنوان الذي ألح فيه على وجود العنصر الصوتي.

3ـ حوار الخطابات

استثمر ابن حِجّة عيون السرد العربي، فأتى بنصوص سردية تخييلية ذات صبغة عجائبية، أو مرجعية تاريخية حقيقية، يطول فيها النفس السردي، وتتعدد فضاءاتها، وتتعقد عوالمها. واللافت تركيزه على التراث السردي، وفي هذا الأمر ما فيه من استحضار قيم الماضي؛ لبثها في الحاضر، فربط بين الحدث التاريخي على شكل خبر، أو حكاية والحدث الراهن، و القصص الرمزية المتخيلة؛ ليوفر تغذية ارتجاعية للحاضر الذي يعيش فيه.

إنه ينفتح على قيم جمالية، وثقافية، وإيديولوجية تراثية، وهو الأمر الذي يجعل إثباته هذه النصوص محقّقاً جديداً سردياً متمثلاً في حوار الأجناس الأدبية، وتوسيع حدودها بلغة فنية تقوم على الاستعارة، والتعالق النصّي، والتناص. مع أن تجاور الخطابات، وحوارها ظاهرة معروفة منذ أدب العصر الجاهلي.

ويمكن من هذا المنطلق عدّ التناص مع الخبر التاريخي، والأدب القديم عملاً حوارياً بين النصوص.

3- 1- حوار الخطاب التاريخي والخطاب الأدبي

استشهد ابن حِجّة بالتاريخ، ويؤدي الاستشهاد بالتاريخ إلى إحداث مفارقة زمنية في ذاكرة القارئ بين الماضي وقيمه، والحاضر وسلبياته. غايته أن يعلّم الناس غفلة الحكام عن النظر في مصالح العباد.

إنه جمع لنصوص تاريخية مختلفة توصل إلى هدف واحد، ويعدّ الإشكال الذي يواجه الشخصيات في الكتاب امتداداً للإشكالات التي تواجه مشكلات عصره، فيجد في التاريخ عِبراً وعظات، فإذا بالخطاب يحيل على خطاب مضاد. ويحيل حديثه عن إيجابيات الماضي على حديث عن سلبيات الحاضر، وكأنه يستحضر الضدّ بضده، ويقول ما يرغب في قوله بالتاريخ.

وانطلاقاً من فكرة أنه" لا يمكننا أن نتحدث عن تأويل محدد ما لم نفترض سلفاً قصداً للمؤلف بوجه ذلك التأويل"[1] نجد أن القصد الفكري محدد سلفاً من قبل ابن حجة، وهو أمر توحي به العنوانات الفرعية. فالكتاب كله عمل كليّ على تنوع أجزائه، إذ لا يمكن أن نتناول الكل إلا في علاقته بالأجزاء[2] كما لا يمكن أن نتناول الجزء إلا في علاقته بالكل.

ويرتبط الخطاب التاريخي لديه بالجانب السياسي، فيسعى إلى إيصال رؤيته واقعَه بتصوير محاسن الواقع السابق، أو يحذر من سيئات الواقع السابق بغية الإفادة منها في الحاضر. من ذلك الفقرة التي عَنونها بـ "الوليد ومسامر الخلفاء" فقد روى خبراً تاريخياً يتعلق بالوليد بن يزيد حين اشتدّت أزمته السياسية، فنازعه ابن عمه يزيد بن الوليد بن عبد الملك، واستجاش عليه أهل اليمن، فاحتجب عنه سمّاره، فدعا خادماً في ليلة وطلب إليه أن يحضر له شيخاً رث الهيئة، متقدّم السن، مطرق الرأس؛ ليسأله رأيه في مشكلته السياسية، فيكون

---

[1] روبرت شولتز، السيمياء والتأويل، ص 20.

[2] حسن البنا عز الدين، بول ريكو في النقد الأدبي، ص 177.

جواب الشيخ قصة سابقة لزمن الوليد هي قصة عبد الملك بن مروان مع عمرو بن سعيد ، فقد ذهب لمحاربة ابن الزبير في مكة ، فعلم أن عمرو بن سعيد قد استولى على دمشق في غيابه ، فيستشير شيخاً له صفات الشيخ الذي يروي الحكاية ، فينصحه بالعودة إلى دمشق ؛ لتحريرها ؛ لأنه إذا توجه إلى مكة بدا في صورة الظالم ؛ لأن ابن الزبير لم يستولِ على مكة ، وإن توجه إلى دمشق بدا في صورة المظلوم. ثم يروي له قصة ثعلبين: ظالم ، ومفوض ، استولت الحية على جحر ظالم ، فطمع في جحر مفوض مع أنه قد أحسن استقباله ، فسدّ مدخله بالحطب ، واختبأ داخله ، فلم يدر مفوض بنوايا ظالم ، ويشعل الحطب ، ثم يعلم أنه مات داخل الجحر محترقاً ، فيقول : "كالباحث عن حتفه بظلفه".

"قال الوليد صدقت ، وها نحن نقترح لك ما تقتفيه ، قد بلغنا أن رجلاً من رعيتنا سعى في ضرر ملكنا ، فأثر سعيه ، وشقّ ذلك علينا ، فهل سمعت بذلك؟ فقال الكهل : نعم يا أمير المؤمنين ، فقال له الوليد : قل الآن على حسب ما سمعت وما ترى من التدبير ، فقال : يا أمير المؤمنين بلغني عن أمير المؤمنين عبد الملك بن مروان أنه لما ندب الناس لقتال ابن الزبير ، وخرج بهم متوجهاً إلى مكة – حرسها الله تعالى- استصحب عمرو بن سعيد بن العاص ، وكان عمرو قد انطوى على فساد نية ، وخبث طوية ، وطماعية في نيل الخلافة .... وسار عبد الملك حتى انتهى إلى شيخ ضعيف البدن ، سيء الحال... فقال له : إني أرى عليك سمة الرياسة ، فينبغي لك أن تصرف نفسك عن هذا الرأي فإن الأمير الذي أنت قاصده قد انحلت عرا ملكه ، والسلطان في اضطراب أموره كالبحر إذا هاج.... عبد الملك إذا قصد ابن الزبير كان في صورة ظالم ؛ لأن ابن الزبير لم يطعه طاعة قط ولا وثب على ملكه فإذا قصد ابن سعيد كان في صورة مظلوم ؛ لأنه نكث بيعه ، وخان أمانته ، ووثب على دار ملك لم تكن له ولا لأبيه.. زعموا أن ثعلباً كان يسمّى ظالماً وكان له جحر يأوي إليه..... فهذا المثل ضربته لك ؛ لأنه ملائم لفعل عمرو بن سعيد في بغيه ومخادعته عبد الملك.. فقال

الكهل- للوليد بن يزيد- : يا أمير المؤمنين إن الملوك لا تعرف إلا من تعرف إليها، ولزم أبوابها، فقال له الوليد: صدقت .. وكان يتمتع بأدبه وحكمته إلى أن كان من أمر الوليد ما هو مشهور والله أعلم"[1].

تجاور الخطاب التاريخي مع الخطاب الأدبي، ويتمثل هذا التجاور في اللجوء إلى التاريخ (حكاية الوليد) والتصرف فيه أدبياً بإدخال شخصيات أخر باللجوء إلى ميزة الحكاية داخل حكاية، فكانت ثلاث حكايات كل واحدة متولدة عن الأخرى، وتبدو الشخصيات الثانوية فيها (الشيخ) أكثر فاعلية من الشخصية الرئيسة، فتشكّل الفضاء المتخيّل من عالم الخبر، والحكاية، والقصة الرمزية الهادفة، والتاريخ، واختلطت الشخصيات التاريخية بالشخصيات المتخيلة؛ لتؤدي فكرة أرادها ابن حجة من رواية هذه الحكاية هي تأكيد ضرورة الأخذ بالمشورة من قبل الحكام - كما فعل السابقون- وضرورة تحكيم العقل، والإفادة من البقع المضيئة في سياسة حكامنا السابقين، وتجنب الأخطاء التي وقعوا بها، إذ ينبئنا التاريخ أن الوليد بن يزيد لم ينفّذ ما نصحه به الشيخ، فكان مقتله سنة 126هـ[2].

ويتحاور النص التاريخي والنص الأدبي، فيبحثان عن حقيقة، ووضع إنساني. وقد تجاور الأدب مع التاريخ في هذه الحكاية؛ لأن النص التاريخي إذا اتسم بالخيال والمبالغة غادر دائرة التاريخ إلى دائرة الخبر، ثم إلى دائرة الحكاية.

وقد أضفى حوار الخطابين التاريخي والأدبي جمالية خاصة، فأنجز ابن حجة لغته على وفق تركيب خاص، له وظائف آنية وزمانية، فأحدث تجاوراً بين السيرة والخبر والحكاية، وأحدث إيقاعاً داخلياً، وتوازناً كونه عنصراً تخييلياً

---

[1] ابن حجة الحموي، ثمرات الأوراق فيما طاب من الأدب وراق، الموقع على شبكة الانترنت: www.al-mostafa.com انظر الفصل الثاني من الباب الأول.

[2] الطبري، تاريخ الأمم والملوك، 175/7.

ترميزياً قائماً على بنى سردية تجمع بين البسيط، والمعقد. "المسامرة صنفان لا ثالث لهما: أحدهما الإخبار بما يوافق خبراً مسموعاً، والثاني الإخبار بما يوافق غرضاً من أغراض صاحب المجلس... انطوى على فساد نية. وخبث طوية.."[1]

زاوج ابن حجة- برواية هذا الخبر- بين الذات (الداخل) والذوات (الآخرين)، وقدم رؤيا تتعلق بالوضع السياسي في عصره. فكل جملة من هذه الحكاية تمثل مشروع سرد صغير".[2]

وتحيل القصة التاريخية على ثنائية ضدية (الخيال / التاريخ)، فيشير العنوان إلى شخصية تاريخية معروفة، لكن الأحداث تتأرجح بين الحقيقة، والخيال. ويمكن القول إنه استقى من الأخبار ما يكون التاريخ فيها إطاراً، فمزج الحقيقة بالخيال.

ويوهم الخطاب التاريخي بالواقعية، وهو الخطاب الأكثر حضوراً في الكتاب، و تعدّ الخطابات المتحاورة معه خروجاً عن هذا الخطاب، فيتم تخييل التاريخ، فإذ به يجيب عن أسئلة، وينسج معرفة؛ لتشكيل الهوية، وبناء المجتمع على أسس أفضل، فتم تخييل التاريخ بوعي تاريخي حكائي يحقق وظيفتين: إقناعية وتعليمية، ويربط بين الماضي والحاضر.

ونجد في هذا الكتاب التاريخ الظاهر، والتاريخ المضمر؛ إذ تخترق الرؤيا الخطابات؛ لتحقق معرفة خاصة ذات علاقة بالخطابات الأخرى.

"وحكي أن المأمون ولّى عاملاً على بلاد، وكان يعرف منه الجور في حكمه، فأرسل إليه رجلاً من أرباب دولته؛ ليمتحنه... فكتب كتاباً فيه بعد الثناء على أمير المؤمنين:

---

[1] ثمرات الأوراق، ص 85- 86.

[2] رولان بارت، التحليل البنيوي للسرد، ص9.

أما بعد فقد قدمنا على فلان فوجدناه آخذاً بالعزم، عاملاً بالحزم، قد عدل بين رعيته، وساوى في أقضيته، أغنى القاصد وأرضى الوارد، وأنزلهم منه منازل الأولاد ، وأذهب ما بينهم من الضغائن والأحقاد، وعمر منهم المساجد الدائرة، وأفرغهم من عمل الدنيا، وشغلهم بعمل الآخرة يعني أن الكل صاروا فقراء لا يملكون شيئاً من الدنيا، يريدون النظر إلى وجه أمير المؤمنين. فلما جاء الكتاب إلى المأمون عزله عنهم لوقته، وولى عليهم غيره".[1]

وواضح ما في هذا الخطاب من حوارية بين الخبر التاريخي، واللغة المتأنية بما فيها من توازن، وسجع. وللخطاب التزييني هذا وظيفة، أو بمعنى آخر إنه خطاب داخل خطاب، له وظيفة دلالية فنية، فقد اندمج مع السياق ، وتفاعل مع نفسية الشخصية.

يشير الكلام السابق إلى أن ابن حجة لم يسرد فقط، بل ترك بصماته في نوعية ما يسرد، وفي اختياره، و كيفية تقديمه.

3- 2- حوار الخطاب الصوفي والنادرة

- "نادرة لطيفة قال الأستاذ أبو علي، لما سعى غلام خليل بالصوفية إلى الخليفة بالزندقة أمر بضرب أعناقهم. أما الجنيد فإنه استتر بالفقه ، وأما الشخام والرقام والثوري وجماعة فقبض عليهم، وبسط النطع لضرب أعناقهم ، فتقدم الثوري ، فقال له السياف : أتدري لماذا تتقدم، قال: نعم، قال فيما يعجلك، قال أوثر أصحابي بحياة ساعة، فتحير السياف، ونما الخبر إلى الخليفة، فردّهم إلى القاضي؛ ليعرف أحوالهم، فألقى القاضي على أبي الحسن الثوري مسائل فقهية، فأجاب عن الكل، ثم أخذ يقول: إن لله عباداً إذا قاموا قاموا بالله، وإذا نطقوا نطقوا بالله، وسرد حتى بكى القاضي، فأرسل إلى الخليفة... فأكرمهم، وأطلقهم".[2]

---

[1] ثمرات الأوراق، ص246.

[2] ثمرات الأوراق ، ص 143.

من الواضح أن تجاور الخطابات لا يلغي خطاباً على حساب آخر بل نجد أن هذه الخطابات تتجاور، وتدخل في علاقة حوارية جميلة. وهنا يحمل الخطاب الصوفي المتجاور مع الخبر، والنادرة رسالة للمتلقي، ويُظهر ثقافة ابن حجة المتنوعة. ويعدّ الخطاب الصوفي نصاً سردياً من نصوص العجائبي في الثقافة العربية الإسلامية. فقد تخلص الثوري من الموت، وخلّص مَن معه، ويتأسس هذا الخطاب على فعل الرؤيا، فيخترق الزمان، والمكان. فالرؤيا نسق من أنساق التعبير الصوفي، وهي هنا متعلقة بتوجيه الإنسان نحو الإيمان، والخير، والابتعاد عن شرور الحياة، فتشعر الذات المتلقية بفراغها تجاه الحقيقة، ويتفاقم لديها الشعور بضآلتها، ونقص إمكاناتها المعرفية "وسرد حتى بكى القاضي".

يخترق الخطاب الصوفي الأنموذج الواقعي للخطاب السردي، فلا يغدو الخبر مرتبطاً بالواقع فقط، بل يتحاور هذا الخطاب مع الشعرية التي تعد مكوناً مهماً فيه.

3- 3- الخطاب الديني والتعالق النصي

- "حكى عبد الله المبارك - رحمه الله تعالى- قال خرجت حاجاً.... فبينما أنا في الطريق إذا بسواد على الطريق، فتميزت ذاك فإذا هي عجوز عليها درع من صوف وخمار من صوف، فقلت: السلام عليك ورحمة الله وبركاته، فقالت: سلام قولاً من رب رحيم، قال، فقلت لها رحمك الله ما تصنعين في هذا المكان، قالت: ومن يضلل الله فلا هادي له.... فقلت ما أرى معك طعاماً تأكلين، قالت: "هو يطعمني ويسقيني"، فقلت لها: إن معي طعاماً فهل لك في الأكل قالت ثم أتموا الصيام إلى الليل، فقلت قد أبيح لنا الإفطار في السفر، قالت وأن تصوموا خير لكم إن كنتم تعلمون... فلما مشيت بها قليلاً قلت ألك زوج؟ قالت يا أيها الذين آمنوا لا تسالوا عن أشياء إن تُبد لكم تسؤكم.. قالوا – أبناؤها- هذه أمنا منذ أربعين سنة لم تتكلم إلا بالقرآن مخافة أن تزل فيسخط عليها الرحمن..."[1].

[1] ثمرات الأوراق، ص250- 251.

لا يأتي النص القرآني هنا في صيغة التناص- وهو يقوم أساساً على علاقة حوارية – بل يحضر بوصفه تعالقاً نصياً، وهو أمر يضفي جديداً على الخطاب المعهود من جهة، ويمثل مجالاً لحوارية خطابات من جهة أخرى، فثمة حوارية بين الخطاب الديني الهادف، والتعليمي، والنادرة، والخبر، والقصة. ويكون الخطاب الديني عادة أقرب إلى الحديث المباشر، فلا يحدث انزياح على مستوى اللغة، لكن هذا الخطاب خرق القاعدة، لأن ثمة تعالقاً نصياً بين النص القرآني، وخطاب المرأة.

ومن الملاحظ أن ابن حجة يبدأ كل فقرة بالسند، وكأنه يريد أن يشدّ النص إلى الواقعية من أجل أن تكون تطبيقاته العملية مضمونة. ونجد في هذا الخبر اعتناء ابن حجة بروايته، وسنده، وتطور الفعلية فيه، والاهتمام بقيم الحكاية، فأساس الحكاية حاضر في ذهنه، يظهر في عملية تنامي الفعلية مع تنامي السرد.

ونستطيع أن نقول: إن حرص ابن حجة على ذكر الأشخاص، والأمكنة، والسند أمور تشد الخبر إلى الواقع، لكن ثمة أموراً تشده إلى وهم الواقع تتعلق بتجاور السردية والشعرية، - كما سنبين- وتتعلق بتجاور الخطابات المختلفة – كما سبق- إذ تأتي هذه الأخبار على شكل محاضرات توهم المتلقي بالواقعية، وتجره إلى اللعبة السردية، وينظر ابن حجة - بوصفه مثقفاً- بعين القلق إلى ما يراه في واقعه ، ويرغب في إبداء رأيه، فيأخذ من المتخيل السردي صورة زمن مستعادٍ عن طريق الخبر الذي نجد فيه حوار السيرة، والحكاية، والقصة، فيخضع المتخيل لحكم الواقع، ويصير الواقع متخيلاً هو الذي ينحكم فيه.

ولعل الإسناد والرواية بضمير الغائب تحيل على الراوي العليم المتتبّع الدقيق للخبر، فابن حِجّة سارد عليم، بعيد عن دائرة الخبر، تكمن أهميته في تشكيل المعرفة، وإنتاجها. أي إن ثمة لعبةَ توارثٍ سردي، فقد أصبح ابن حجة سارداً بعد أن كان مسروداً له من قبل.

3- 4- حوارية الخطاب العجائبي

- "وحكى أبو محمد الحسين بن محمد الصالحي قال: كنا حول سرير المعتضد بالله ذات يوم نصف النهار ، فنام بعد أن أكل، فانتبه منزعجاً وقال: يا خدم، فأسرعنا الجواب، فقال: ويحكم أعينوني بالشط، فأول ملاح ترونه منحدراً في سفينة فارغة فاقبضوا عليه، وأئتوني به... فأسرعنا فوجدنا ملاحاً في سفينة ، فجئنا به المعتضد، فلما رآه الملاح كاد يتلف فصاح عليه... أصدقني يا ملعون عن قضيتك مع المرأة التي قتلتها اليوم، وإلا ضربت عنقك، فتلعثم، وقال: نعم كنت سحراً في المشرعة الفلانية، فنزلت امرأة لم أر مثلها، عليها ثياب فاخرة وحلي كثيرة وجواهر، فطمعت فيها، واحتلت عليها حتى سددت فمها وغرقتها وأخذت جميع ما عليها ثم طرحتها في الماء.. فقال : أين الحلي والمسلب ، قال في صدر السفينة تحت البواري، قال المعتضد : علي به الساعة، فحضر به، فأمر بتغريق الملاح، ثم أمر أن ينادى ببغداد من خرجت إليه امرأة من المشرعة الفلانية سحراً وعليها ثياب فاخرة وحلي فليحضر... قال، فقلت يا مولاي من أعلمك أأوحي إليك؟ ..، فقال بل رأيت في منامي رجلاً شيخاً أبيض الرأس واللحية والثياب وهو ينادي يا أحمد أول ملاح ينحدر الساعة فاقبض عليه، وقرره على المرأة التي قتلها اليوم ظلماً، وسلبها ثيابها، وأقم عليه الحد..."[1]

يتداخل الخطاب العجائبي مع الحكاية التي تكون شخصياتها ذات مرجعية تاريخية (المعتضد بالله)، وتتشابك مرجعيات العجائبي مع المتخيل العجائبي، فيكون النص مفتوحاً ثرياً تتجاور فيه المغامرة، والحكاية، والخيالي، والعجائبي؛ إذ تتبادل الخطابات عناصر التأثير والتأثر فيما بينها، ويستعير واحدها من أدوات الآخر. وهو أمر يجعل الخطابات تتقارب، وتتناص بنيوياً وأسلوبياً.[2]

---

[1] المصدر السابق، ص 252- 253.

[2] انظر: نصر حامد أبو زيد، الخطاب والتأويل، ص 5.

ويعني الخطاب العجائبي الخروج عن الواقعية، والانزياح على مستوى قابلية الحدث المَروي للتحقق، في حين أن الخطاب الذي يبدو مشدوداً إلى الواقع يعني خطاباً في الدرجة صفر من الانزياح.[1] يمتلك الخطاب العجائبي قدرة على الإدهاش؛ لذا يشدّ المتلقي، ويوفر له مادة ترفيهية مرتبطة بشخصيات ذات قيمة معينة لديه، وهو أمر يعلي من شأن هذه الشخصية، ويظهر القيم الإيجابية المرتبطة بها، والرغبة في إيجاد هذه القيم في واقع المبدع. فلم يكن اختياره هذه الأخبار عشوائياً ، لقد كان قصدياً مرتبطاً برؤياه.

ويحتوي هذا الخطاب عوالم غير قابلة للتحقق، لكن المبدع بالخطاب، وحوار الخطابات جعلها ممكنة التحقق.

3- 5- الحوارية في الخطاب التوجيهي الهادف

- "وقال علي بن أبي طالب رضي الله تعالى عنه وكرّم الله تَعالى وجهه — مّنْ كانت له إلي حاجة فليرفعها إليّ في كتاب؛ لأصون وجهه عن المسألة. وجاءه رضي الله تعالى عنه أعرابي، فقال له: يا أمير المؤمنين إن لي حاجة إليك يمنعني الحياء أن أذكرها، فقال: خطّها على الأرض، فكتب إني فقير، فقال يا قنبر اكسه حلّتي ، فقال الأعرابي.

كسوتَني حلّة تبلى محاسنُها		فسوف أكسوك من حسن الثنا
إيه أبا حسن قد نلت مكرمةً		ولستَ تبغي بما قدَّمتَهُ بدلا
إنّ الثناء ليحيي ذكر صاحبه		كالغيث يحيي نداه السهل والجبلا
لا تزهد الدهر في عرف بدأت به		كل امرئ سوف يجزى بالذي فعلا

---

[1] انظر: رولان بارت: الكتابة في درجة الصفر.

فقال: يا قنبر زده مئة دينار، فقال: يا أمير المؤمنين لو فرّقتها في المسلمين لأصلحت بها من شأنهم ـ فقال ـ رضي الله تعالى عنه ـ صه يا قنبر، فإني سمعت رسول الله ـ صلى الله عليه وسلم ـ يقول: اشكروا لمن أثنى عليكم، وإذا أتاكم كريم قوم فأكرموه....[1].

يتجاور الخطاب الشعري والنثري في هذه الفقرة؛ ليؤديا هدفاً تعليمياً؛ إذ يشدّد على مكارم الأخلاق، وتعليم محاسنها.

يرى يوسف الشاروني أن تراثنا الأدبي عرف القصة الخبر، والقصة، التاريخ، والنادرة، والحكاية الشعبية، وقصص الحيوان، والقصص الفلسفية. وقد حرص جامعها على أن يربط بينها برباط فني مرة، وبالتداخل مرة أخرى.[2] ونستطيع أن نضيف إلى ما هو معهود أن جامع هذه الأخبار قد حرص على الربط بينها بالتجاور، لا بالتداخل، وبحوار الخطابات الذي يقدم في النهاية نصاً غنياً مؤثراً.

ويأتي الخبر هنا خادماً للشعر، يتوسل بالشعر؛ ليدخل في منظومة الأدب، ويحظى بقبول ثقافي، فيؤدي الخبر إلى تسويغ الأشعار، وإعطائها وثوقية تدفع إلى شدّ الخبر إلى الواقع.

ويمكن أن ننظر إلى هذه المحاضرات على أنها تجمع جنسين مبدئيين هما الخبر، والشعر، يهدف الخبر إلى أن يضع الشخصية موضع تساؤل يمكن الإجابة عنه، فيتشاكل مع السيرة المرويّة؛ للكشف عن أبعاد الذات، وتجلياتها.

ويناظر الخبرُ الشعرَ، ويماثل النثرَ "وقد أشار النقاد القدامى إلى فنون الأخبار وضروب الأشعار بوصفهما جنسين متناظرين." [3]

---

[1] ثمرات الأوراق، ص 259- 260.

[2] يوسف الشاروني، دراسات في القصة القصيرة، ص57.

[3] محمد القاضي، الخبر في الأدب العربي- دراسة في السردية العربية، ص 61.

الأشعار والأخبار إذن متممان، ومختلفتان جنساً، يتحاوران في هذا النص، ويتماثلان في القيمة المعرفية. فللخبر جنس مواز لجنس الشعر، ويقترن استحضاره بثقافة ابن حجة.[1]

3- 6- حوارية الخطاب الساخر

يدخل الخطاب الساخر في علاقة حوارية مع الأساليب الأخر، ويعززها. وقد هدف إلى التنبيه على ما سخر منه، وتوضيحه، وفضحه.

- "ومن ذلك ما يحكى أن الحجاج خرج يوماً متنزهاً. فلما فرغ من نزهته انصرف عنه أصحابه، وانفرد بنفسه، فإذا هو بشيخ من بني عجل، فقال له: من أين أيها الشيخ، قال: من هذه القرية، قال: كيف ترون عمالكم، قال شرّ عمال يظلمون الناس ويستحلون أموالهم. قال: فكيف قولك في الحجاج، قال: ذاك، ما ولي العراق شرّ منه، قبّحه الله، وقبّح من استعمله، قال: أتعرف منْ أنا؟ قال: لا، قال أنا الحجاج، قال جعلتُ فداءك. أو تعرف من أنا، قال لا، قال: أنا فلان بن فلان، أُصرع في كل يوم مرتين، قال. فضحك الحجاج منه، وأمر له بصلة".[2]

- "نادرة لطيفة: نظر طفيلي إلى قوم ذاهبين، فلم يشك أنهم في دعوة ذاهبون إلى وليمة، فقام، وتبعهم، فإذا هم شعراء قد قصدوا السلطان بمدائح لهم، فلما أنشد كل واحد شعره، وأخذ جائزته لم يبق إلا الطفيلي وهو جالس ساكت، فقال له: أنشد شعرك، فقال لستُ بشاعر، قال فمن أنت، قال من

---

[1] يرى القاضي أن ثمة علاقة نشأت بين الأشعار والأخبار مخصوصة معقدة فيها شيء من التواطؤ وفيها شيء من الصراع، انظر: المرجع السابق، ص 541 لا نوافق د. القاضي في وجود صراع بين الخبر والشعر، بل العلاقة بينهما علاقة حوارية، علاقة تجاور يغتني كل منها بالآخر، ويتجاوره معه.

[2] ثمرات الأوراق، ص252.

الغاوين الذي قال الله تعالى في حقهم "والشعراء يتبعهم الغاوون" فضحك السلطان وأمر له بجائزة".[1]

يقدم ابن حِجّة الخطاب الساخر الذي يدخل في علاقة حوارية مع الواقعية، حين يحاول جرّه إلى الواقع؛ ليوهم بصحته؛ لأن النفس - كما يروي على لسان ابن الجوزي- [2] قد تمل من ملازمة الجِدّ، وترتاح إلى بعض المباح من اللهو، وهو أمر يعني أن ابن حجة كان يدرك وظيفة المتلقي في تلقي العملية الإبداعية، ووظيفة المبدع في تقديم ما يحسن تقديمه في كلّ مقام.

لكنّ ابن حجة لا يستحضر الخطاب الساخر لوظيفة ترفيهية فقط، بل يحمّله رؤيته الخاصة، إذ دارت الفقرة الأولى حول الحجّاج، ويحمل الخطاب رؤية سياسية في قالب فكاهي على لسان الشيخ. وفي الخطابات التي يدخلها الخيال تكون الشخصية الثانوية فاعلة (الشيخ) والشخصية الرئيسة غير وظيفية موازَنةً بالشخصية السابقة.

يمثل هذا الخطاب انزياحاً عن درجة الصفر في الكتابة أيضاً؛ لأنه يقوم على تجاور الخيال والواقع ضمن قالب فكاهيّ، ساخر، وظيفي.

حاول ابن حِجّة أن يستحضر الخطاب الذي يوافق رؤيته، ورغبته في الإفادة من سلبيات المرحلة السابقة في الواقع، فقد ركز على شخصية الشيخ، واختزل الآخرين فيه، ويحضر الآخر(الحجّاج) بوصفه نسقاً ضدياً يكشف الهوة بينه وبين الرعية، فيحدّد المشكلة، ويتحدّد بها. ولا يصنع ابن حجة الفكرة بل يرويها عن سند، وهي تتمثل في خطاب يثير في الذهن واقعاً ما، أو أحداثاً واقعية، ومتخيلة. وبذلك ليست الأحداث التي يتمّ نقلها هي المهمة، بل الكيفية

---

(1) المصدر السابق، ص 25.

(2) المصدر السابق، ص86.

التي أطلعنا بها السارد على تلك الأحداث.[1] ويؤدي ابن حِجّة وظيفة فاعلة في هذا المقام؛ لأنه يستحضر من الأخبار المروية ما يحتاج إليه في واقعه، وما يؤدي وظيفة في هذا الواقع.

نستطيع القول إن الخطاب الساخر خطاب سابق لوجود النص؛ لأنه موجود سلفاً في ذهن المبدع؛ لارتباطه بالموقف الفكري لديه.

3- 7- حوار السردية والشعرية

الشعر دعامة أساسية للنثر؛ إذ لا يمكن تصور نثر من غير شعر، وليس الشعر عنصراً شكلياً يضاف إلى النص النثري، إنه يُحدِث ضرباً من التنوع في مسار النص، ويدفع مساره.

ويعني تجاورُ الخطابين الشعري والنثري تجاورَ العاطفي والوجداني في القصّ، فيأتي الخطاب الشعري وسيلة؛ لإيصال رسالة السارد بطريقة تبعد هذا الأثر الفني عن النزعة التعليمية الخالصة، كما أنه يوسّع أفق المتلقي، ويجسد المشهد بطريقة أكثر تأثيراً، وثباتاً في الذهن؛ لأنه يوظّف لإيضاح بعض المضامين، ويحمل معاني متعددة. فهو قائم أساساً على الإيحاء، وضروب التصوير.

ويغذي الخطاب الشعري الخطاب الإخباريّ الحكائيّ، ويمتلك سمة التكثيف، ويسهم في تقديم التجربة الماضية كأنها حاضرة، فيصل الماضي بحاضر المبدع.

ونجد في السجع الذي نلمحه في صفحات مختلفة من الكتاب تقريباً للجملة النثرية من الإيقاع الداخلي في البيت الشعري، فيتجاور الخطابان (الشعري والسردي) ويدخلان في علاقة حوارية، فإذا بالسرد يغتني شعرياً.

---

[1] مجموعة مؤلفين، طرائق تحليل السرد الأدبي- مقولات السرد الأدبي، ص41.

- "وحكي أن الحجاج سأل يوماً الغضبان بن القبعثري عن مسائل يمتحنه فيها من جملتها أنه قال له: منْ أكرم الناس، قال **أفقههم في الدين، وأصدقهم في اليمين، وأبذلهم للمسلمين وأكرمهم للمهانين، وأطعمهم للمساكين،** قال: فمن ألأم الناس، قال المعطي على الهوان، والمقتر على الخوان والكثير الألوان.. قال فمن أشجع الناس، قال أضربهم بالسيف، وأقراهم للضيف وأتركهم للحيف..." [1]

يتولد في هذا النص بفضل الجمل المتوازنة المسجوعة بنية إيقاعية شعرية، فيغدو النص حيوياً فيه عفوية النثر، وترفّع الشعر، وقد حرص ابن حجة على تزيين مواضع من الكتاب بأخبار فيها لغة شعرية، كما اعتنى بهذه اللغة في مقدمة كتابه حين قال: ".. قد رأيت أن أذيل الثمرات بما جنيته من الثمار الدانية، والفوائد العالية.." [2]

إن ثمة تجاوراً بين خصائص النثر النوعية وخصائص الشعر النوعية، وقد أكد – من قبل – التوحيدي جمال هذا التجاور بقوله: "أحسن الكلام ما رق لفظه، ولطف معناه، وتلألأ رونقه، وقامت صورته بين نظم كأنه نثر ونثر كأنه نظم". [3] وترتبط الجملة الشعرية بالانزياح، والإيقاع، والتخييل أما السرد فهو "طريقة في عرض الأحداث في الخطاب الأدبي، وهو المادة المحكية بمكوناتها الداخلية من حدث وشخصيات وزمان ومكان أنتجتها اللغة الواصفة والمحاورة والشارحة والمعلقة". [4] ونجد أن ثمة مراوغة سردية تظهر في انتهاك طريقة السرد؛ إذ يمكن أن يروى الخبر الواحد بطرق متعددة، ولابد في كل مرة من المحافظة على

---

[1] ثمرات الأوراق ، ص248.

[2] المصدر السابق، ص 24.

[3] أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، 1/ 145.

[4] مجموعة مؤلفين، بلاغة السرد النسوي، ط1، ص 16.

الأحداث المتتابعة. وتبدو هذه التقنية فاعلة في سرد النص الشعري؛ لأنه نص مراوغ في إنتاج الدلالة، ويحمل النص دلالات إيحائية متعددة. ونلمح آثاراً لهذا الأمر في حكاية الوليد بن يزيد وابن عمّه التي سبق ذكرها، ففيها اختراق للتتالي والتتابع، فقد رتب الراوي الحكاية ترتيباً جديداً، فذكر قصة الوليد في الزمن الحاضر أولاً، ثم أعقبها بقصة عبد الملك بن مروان - وهي قصة ماضية- ، وأعقبها بقصة رمزية، وتبدو هذه التقنية فاعلة في سرد النص الشعري؛ إذ يتحرر السرد البلاغيّ من "قيد العرض البرهاني كي يؤدي وظائف أخرى تجعله أقرب إلى نطاق الشعر".[1]

نستطيع القول إن السرد تعقّب، وتتابع، وإن بنية الشعر بنية رجوع، فأساس الشعر التكرار والمعاودة، وأساس النثر السببية، والتعاقب.

ونجد اعتناء ابن حِجّة بسرد بعض الفقرات التي تعتمد على الصراع الناجم عن ثراء الحوار المتجاور مع دواعي المشهدية، فتنمو الدرامية في الخطاب.

- " ومن اللطائف ما حكي أن بعض الملوك حاصروا ملكاً، وأطالوا في حصاره، فلما اشتدت به المحاصرة استدعى وزراءه، فقال ما ترون وقد تأخرت بنا هذه الحال، هل نسلّمه أو نخرج عليه ليلاً، ويفعل الله بنا ما يشاء، فقال بعض وزرائه: قد بدا لي رأي أرى أنهم ينصرفون به عنا من غير قتال، فقال: ما هو، قال : يجمع مولاي ما في خزانته من الذهب، ويحضره ، فلما أحضره استدعى الصيّاغ، وأمرهم أن يصوغوه جميعه سهاماً زنة كل سهم قدر معلوم، فعملت على الأمر المذكور، فكتب الوزير على كل نصل سطرين ، ثم أمر أن تركب السهام. فأمر حاشية الملك بأن يأخذ كل واحد سهماً، وأن يرموها عن قوس واحد على العسكر المحتاط بهم، فتلألأ لمعان نصلها حتى أدهش العيون،

---

[1] صلاح فضل: ، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص277.

فأمر الملك أن تجمع، فلما جمعت بين يديه أمر أن يُقرأ ما عليها، فإذا هو مكتوب:

ومن جوده يرمي العفاةَ بأسهمٍ من الذهبِ الإبريز صيغت نصولُها
لينفقها مجروحُها في دوائه ويشتري الأكفانَ منها قتيلُها

فلما سمع ذلك أمر بالرحيل من ساعته، وقال: مثل هذا لا يحاصر، و لا يقاتل". [1]

يقوم السرد على تجاور الأفعال والأحداث، فتتنامى الدرامية، ويزداد التشويق لدى المتلقي. فالمادة الموضوعة في الخبر نتاج متكلّمين ولغويين، وليست من صنع ابن حِجّة، لكن اختياره هذه الأخبار دون غيرها يأتي تعبيراً عن فهمه وظيفةَ الأدب، وجماله النابع من حوار الشعري، والنثري في الخبر الواحد.

استطاع السرد في هذه الحكاية بحكم أدواته الفنية أن يرتّب الأحداث، وينظّمها، ونلمح فيه *شعرية خطابية* وازنت بين الحبكة بفضائها، وحوارها، وشخوصها، والطريقة التي تجعل المتلقي يُحاط علماً بما حدث.

ويكون السرد عادةً في مثل هذه الكتب إخبارياً، قلما نألف فيه انزياحاً، لكن ابن حِجّة يخالف هذه القاعدة، فيأتي بأخبار تحقق جمالاً يجمع بين إخبار النثر، ولذة الشعر. ونلمح حوارية الشعر والنثر بدءاً بالعتبة النصية (ثمرات الأوراق في ما طاب من الأدب وراق)، ويعدّ الانزياح خرقاً لقانون اللغة الشعرية، [2] والعنصر المكون الخاصية الأساسية للغة الشعرية. [3] فيرتبط المدلول

---

[1] ثمرات الأوراق، ص244.
[2] جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص42.
[3] المرجع السابق، ص 140.

بالدال في علاقة تشكيل، وبناء، وترميز، وترتسم صورة حسية بصرية، وذوقية تجسد الجمال، وتركز على العلاقة التي يرغب فيها من سرد قيم الماضي في حاضره.

- "... وفرّ إلى ملك عثمان، فحكمنا بقتله في تلك الأرض علماً أن الجهاد في أعداء الدين عند العصابة المحمدية من الفرض وسمع العصاة زئيراً سادنا من بعيد، فأدبر مقبلهم، وتخيل أن الموت أقرب إليه من حبل الوريد، وأعربت أبوابها بعد كسرة عن الفتح، وقال أهلها: ادخلوها بسلام آمنين..."[1]

يرى أرسطو طاليس أن التشبيه من المنابع الأساسية للشعرية، فوجوده في النص النثري يمنحه شعرية؛ لأنه "نافع أيضاً في النثر، لكن ينبغي التقليل من استعماله في النثر لأن له طابعاً شعرياً".[2] فإذا كان التشبيه يحمل قدراً من الشعرية فما بالنا بالانزياحات الدلالية التي ينصهر فيها الطرفان، ويتوحّد المختلفان، ويجتمع المتباعدان.

ثمرات الأوراق كتاب يجمع خطابات مختلفة تتفاعل، وتتجاور، و تتحاور؛ لأنه مبني على توالي مشاهد سردية، كلّ مشهد بمنزلة خبر، أو حكاية، لها عناصرها، فينفتح الكتاب على السرد القصصي، والخطاب الشعري، وتتفرع الخطابات؛ فنجد الديني، والسياسي، والرمزي، والعجائبي... وتنتهي كل فقرة، فيشعر المتلقي بانتهاء العلاقة بها لتبدأ فقرة جديدة يستوفي فيها المعاني الجزئية، فثمة تنوع في الفقرة الواحدة، وترجيع في ردّ الفقرات بعضها إلى بعض؛ لتغدو محاضرات متكاملة، وأنموذجاً ملائماً لدراسة حوار الخطابات.

---

(1) ثمرات الأوراق، ص 176.

(2) أرسطوطاليس، فن الخطابة، ص204.

4- خاتمة

يتميز السرد العربي القديم بخصوصية يجب على الباحثين الاهتمام بها، وتعدّ دراستها إضافة نوعية للسرديات العربية، وقد تناولت المقاربات التي نظرت إلى السرد العربي القديم هذا السرد ضمن ثنائية شعر/ نثر، فلم يحظ حوار الخطابات بعناية النقاد. وقد حاول ابن حِجّة أن يؤدي واجباً تجاه مجتمعه. من هنا نجد أن فكره حواريّ، فكر تواصل، واتصال، وتأثير.

وأتت هذه الدراسة كشفاً عن تجاور الخطابات في ثمرات الأوراق بدءاً بالعتبة النصية، وأظهرت ما أضمرته النصوص بتجاور الخطابات، وحوارها. ويمكن أن نسجل ـ بناء على سبق ما يأتي:

- يبدو هذا الكتاب شاملاً في السياسة والأدب، يجمع الحكاية الشعبية، والرسالة، والخبر، والشعر، والنثر، فهو من هذه الناحية كتاب متلاقح منفتح على خطاب الثقافة الخاصة من جهة، والثقافة الشعبية من جهة أخرى، يمكن أن نطلق عليه اسم المؤتلف والمختلف؛ لاشتماله على شعرية النثر، ونثرية الشعر، والخبر، والحكاية.... فقد كان الحضور سردياً بوجهه الحكائي، متحاوراً مع خصائص الشعر.
- قدّم ابن حِجّة معظم خطاباته في صورة الواقعي (بالسند)، وهو واقعي منزاح عن واقعيته؛ لارتباطه بالخيال، والترميز، والخرافة، فحمّله رؤيته، ورؤياه.
- أعانته فكرة الكتاب (الخبر والحكاية) على عدم إرهاق نفسه بأعباء الواقع السياسي والاجتماعي، فقدم الفكرة التي يريدها في الحاضر بحادثة، أو خبر حدث في الزمن الماضي. فقد كان الخطاب السياسي- مثلاً - خطاباً تاريخياً متجاوراً مع الخيالي، والرمزي.
- أخيراً: يتم حوار الخطابات ضمن الأنساق الثقافية المعروفة من أجل إضفاء متعة جمالية من جهة، ولغاية تعليمية هادفة من جهة أخرى.

ـ المصادر والمراجع

- أرسطوطاليس: 1986، فن الخطابة، ط2، تر: عبد الرحمن بدوي، دار الشؤون الثقافية، بغداد.
- بارت، رولان: 1988، التحليل البنيوي للسرد، تر: حسن بحراوي وزميله، آفاق الرباط.
- بارت، رولان: الكتابة في درجة الصفر، تر: د. محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري.
- التوحيدي، أبو حيان: د. ت، الإمتاع والمؤانسة، صححه وضبطه أحمد أمين وأحمد الزين، دار مكتبة الحياة، بيروت.
- أبو زيد، نصر حامد: 2000، الخطاب والتأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت.
- الشاروني، يوسف: 1989، دراسات في القصة القصيرة، ط1.
- شولتز، روبرت: 1994، السيمياء والتأويل، تر: سعيد الغانمي، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.
- الطبري: 1969، تاريخ الأمم والملوك، ط2، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، مصر.
- عز الدين، حسن البنا: 1997، بول ريكو في النقد الأدبي، المؤتمر الدولي للنقد الأدبي، القاهرة، أكتوبر.
- فضل، صلاح: 1992، بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد 164، آب.
- القاضي، محمد: 1988، الخبر في الأدب العربي- دراسة في السردية العربية، ط1، منشورات كلية الآداب، منوبة ودار الغرب الإسلامي، تونس.

- كوهن، جان: 1986، بنية اللغة الشعرية، ط1، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء.
- مجموعة مؤلفين: 2007، بلاغة السرد النسوي، ط1، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة كتابات نقدية، القاهرة.
- مجموعة مؤلفين: 1992، طرائق تحليل السرد الأدبي- مقولات السرد الأدبي، ط1، تر: الحسين سحبان وفؤاد صفا، اتحاد كتاب المغرب، سلسلة ملفات، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط.
- مجموعة مؤلفين: 2003، الموسوعة العربية، ط1، المجلد الثامن، الجمهورية العربية السورية، رئاسة الجمهورية، هيئة الموسوعة العربية.
- يقطين، سعيد: 1992، الرواية والتراث السردي- من أجل وعي جديد بالتراث، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء.

الموقع على شبكة الانترنت: *www.al-mostafa.com*

الباب الرابع

الرؤية والرؤيا

الفصل الأول

وجهة النظر في شعر مَن انتسب إلى أمه

1ـ مقدمة

اهتمت الدراسات النقدية بمقاربة النص الشعري التراثي من زوايا متعددة، لكن الدراسات الحديثة أثبتت أن النص الشعري التراثي لا يزال يحتفظ بالكثير من الأسرار التي لم يبح بها بعد؛ لذا لا تزال أبواب البحث مشروعة فيه. وقد اغتنت الدراسات السردية بمباحث سردية جديدة، وأعادت النظر ببعض المفاهيم القديمة، وكان البعد الحجاجي من المباحث الجديدة، في حين كانت النظرة إلى النص الأدبي من زاوية "وجهة النظر" مبحثاً قديماً منظوراً إليه من زاوية جديدة. وتنطلق هاتان النظرتان مما يقتضيه النص الأدبي، لا من العوامل الخارجية.

وقد رغبنا في التعامل مع هذا المصطلح السردي؛ لأن الشاعر ليس مجرد صوت، ووجهة النظر ليست مجرد تبئير، والشخصية ليست فعلاً فقط. كما نأمل أن نثبت بناء الشعر على السرد في شعر مَن انتسب إلى أمه.

ويثير الفصل سؤالاً: إذا كانت دراسة وجهة النظر تنفتح على دراسة المعنى في الشعر، وإذا كان البحث عن المعنى مؤدياً إلى إغناء النص بمنجزات التداولية، والتلفظية فكيف يكون ذلك من غير أن ننصرف عن الهوية الشعرية؟ وإذا كانت دراسة وجهة النظر، والحجاج دراسة مشروعة فكيف نفرق بين وجهة النظر في الشعر ووجهة النظر في جنس أدبي آخر؟ وكيف نميز الحِجاج في الشعر من

الحِجاج في النثر؟ مما لا شك فيه أن المهم هو النص المدروس. فالحِجاج متوافر في النصوص القائمة على التخييل، وتتطلب دراستُه دراسة مدونة ممثلة لخصائص الحِجاج في سائر أنواع الخطاب، وهو أمر يحتاج إلى أبحاث متوالية.

لقد وجدنا أن في شعر من انتسبوا إلى أمهاتهم حضوراً طاغياً للذات المتكلمة، وأن هذا الشعر ينطوي على نوع من الحجاج؛ ذلك لأنه ينطوي على بعد دلالي، ويندرج مصطلح وجهة النظر في باب التلفظ. واندراجه في هذا الباب يقيم الصلة بينه وبين الحجاج؛ فالحجاج ووجهة النظر ينتميان إلى المباحث التداولية، وهما مظهران من مظاهر ذاتية المتكلم.

ونأمل دراسة وجهة النظر في علاقتها بالحِجاج بهدف تحديد مواطن وجهة النظر، ونسبتها إلى ذاتها الحقيقية سواء أكانت الشاعر، أم الأم، أم شخصية أخرى، وتحديد الطرق التي آثرت الذات المتكلمة أن تدافع عن وجهة نظرها بها مستعينة بالتقنيات الحِجاجية، ونرغب في استخلاص الوظائف التي أدّتها وجهة النظر في هذا الشعر.

كما نأمل أن نثبت علاقة وجهة النظر، والحِجاج بسيمياء الاسم، وبخطابَي البوح، والصمت في دائرة السيمياء. فسيتم التعامل مع الاسم بوصفه علامة سيميائية، لحضورها في النص الشعري وظيفة، ولا يُقصد من ذلك المنهج السيميائي في النقد.

2ـ مصطلح وجهة النظر

لم تعرف المصطلحات النقدية الحديثة تراكماً نقدياً معرفياً مثلما عرفه مصطلح وجهة النظر. فقد تعددت تسمياته، كما تعددت المقاربات النقدية التي كان محورها. فقد عُرف بـ وجهة النظر Point of view ، والرؤية Vision ، والبؤرة، والتبئير Focalisation، والمنظور.. ودارت المقاربات النقدية حول فكرة أن وجهة النظر تعني المبدع من خلال رؤيته العالم، والعلاقة التي تربطه بمن

حوله ؛ إذ يبدو المبدع عارفاً بكل شيء. وهو ما يسمى بالرؤية من الخلف[1] وتظهر هذه السمة في الشعر حين يبدو المبدع عارفاً بكل شيء ، وتبدو الشخصيات متساوية في معارفها على اختلاف مستوياتها ، فيهيمن الشاعر على عالمه الشعري بضمير الغائب.

وقد تكون الرؤية مصاحِبَة حين تقدم الشخصية معارف توازي معرفة المبدع ، وقد تكون الرؤية من الخارج حين يكون المبدع أقل علماً بموضوع وجهة نظره.

تعني وجهة النظر ــ إذن ــ العلاقة بين الشاعر ، ومن حوله ، وموضوع شعره ؛ أي تعني الزاوية التي ينقل الشاعرُ الحدثَ منها. ويحدث أن يختفي الشاعر وراء شخصياته ؛ لتحقيق الإيهام بالواقع. وهي لعبة فنية. فلا توجد حقيقة واحدة في الشعر ، بل حقائق.

ويتعين على الكلام السابق أن وجهة النظر ، أو الرؤية هي نظرة إيديولوجية واضحة[2] مما يستدعي فكرة أن لعرض وجهة النظر طبيعةً استعراضية تحتاج إلى فضاء نصي ، وتعني بسط رؤية الشاعر ، أو موقفه الاجتماعي ، أوالسياسي ، وتعني أيضاً العلاقة بين المبدع ، وموضوع شعره ، وشخصياته.

وقد آثرنا استخدام مصطلح وجهة النظر في شعر من انتسب إلى أمه بدلاً من مصطلح الرؤية ؛ لأنه مشوب ببعض من ذاتية الناظر. فالشاعر فعل ، وذات. وتنفتح دراسة وجهة النظر على المعنى الشعري ، وتؤدي إليه ؛ إذ يورد الشاعر

---

(1) أنجيل بطرس سمعان ، وجهة النظر في الرواية المصرية ، ص103

(2) يرى ميخائيل باختين "Bakhtine" أن المتكلم في الرواية هو دائماً وبدرجات مختلفة منتج إيديولوجياً وكلماته دائماً هي عينة إيديولوجية. انظر ميخائيل باختين ، الخطاب الروائي ، ص90

وجهة نظره في قالب جدي، أو ساخر، فيرسم مسافة بينه وبين موضوعه، وهو أمر يجعل الخطاب الشعري مبني على السرد.

ويعد الخطاب الشعريّ مكاناً متسعاً للرؤى؛ لذا ستُدرس وجهة النظر؛ لتحليل العلاقة بين التلفظ، والإحالة في النص الشعري لدى شعراء انتسبوا إلى أمهاتهم. ففي هذا الشعر حضور طاغ لذاتية المتكلم؛ إذ تتعدد وجهات النظر، وتتصادم. كما أن لهذا المفهوم بعداً دلالياً يندرج في باب التلفظ، فتنعقد علاقة بين وجهة النظر، والحِجاج بوصفهما مظهرين من مظاهر ذاتية المتكلم، ويمكن أن نرى أن الحجاج في النهاية تنويع على وجهة النظر.

وبناء على الكلام السابق نجد أن وجهة النظر بناء نصيّ على علاقة بالذات؛ أي على علاقة بالمعنى. وتعني علاقتها بالذات "ذات القائل" أنها لا يمكن أن توجد بمعزل عن ذاتية الآخر. وهي من هذه الناحية تشرع الباب للتأويل. كما أنها على علاقة بما تدركه الحواس من جهة، وما هو ناجم عن العقل، والتفكير من جهة أخرى؛ لذا تتصارع فيها القيم والأفكار، ويظهر المعنى من خلال المبنى[1].

---

[1] انظر: محمد نجيب العمامي، الذاتية في الخطاب السردي (الإدراك والسجال والحجاج)، ص 13 وما بعدها. وقد أشار الباحث إلى أن النقاد الغربيين قد أولوا وجهة النظر اهتمامهم. فقد تعمق راباتال في دراستها في كتابه:

Alain Rabatel, La construction textuelle du point de vue, Delachaux et Niestlé, Lausanne (Switzerland)-Paris, 1998.

وللمزيد انظر أيضاً:

- Genette, Figures III, Seuil, Paris, 1972. Gérard
- Alain Rabatel,Une histoire du point de vue, Klincksieck / Centre d'Etudes Linguistiques des Textes et des Discours, Université de Metz, 1997.
-La construction textuelle du point de vue, Delachaux et Niestlé, Lausanne (Switzerland)-Paris, 1998.

والرؤية سواء أكانت بصرية، أم داخلية مرتبطة بالذات. ومن أبرز علامات الذات ضمير المتكلم، والآن، والهنا. وبما أن النص الأدبي نصّ تخييليّ تمثيليّ تصويريّ تُلازم وجهة النظر أيّ نصّ أدبي.

وتُنسب وجهة النظر إلى ذات مبئِّرة تقدَّم إلى المتلقي عبر الشاعر الذي قد يكون هو الذات، وقد تتخفى الذات وراء قناع الموضوعية حين ينظم بضمير الغائب. والدليل على ذاتية وجهة النظر أنها تعبر عن إدراك ذات المبئِّر، وتعني الرؤية الحسية، والرؤية الداخلية. فلا وجود لإدراك حسي من غير تعبير الذات التي تدرك، فيدرك الشاعر أو صاحب وجهة النظر، ويفكر، ويؤول. ويتعين على ذلك أن وجهة النظر هي مجموعة إدراكات، وأفكار يترافق فيها الإدراك، وحجم المعرفة؛ لذا عرّف راباتال "Rabatel" وجهة النظر بأنها: "عرض إدراك تشترك عمليّته (Procès) وأوصافه (Qualifications) وتوجيهاته (Modalisations) في الإحالة على الذات المدركة وتعبّر، على نحو ما، عن ذاتيّة هذا الإدراك"[1]

ويعدّ شعر من انتسب إلى أمه شعراً ينضح ذاتية؛ إذ لا يمكن لهؤلاء الشعراء، ولا لغيرهم تمثيل الواقع تمثيلاً موضوعياً. فما يقدمه الشاعر واقعٌ منظور إليه من زاوية ذاتية سواء أكانت حاضرة حضوراً صريحاً، أم متخفياً. وغالباً ما يظهر الشاعر المنتسب إلى أمه في مجتمع أبويّ شاعراً قلقاً "ذاتاً قلقة"؛ لذا يرسم عالماً قلقاً، فلا يستطيع أن يقدم وجهة نظره في حبكة تقليدية. ويبدو لكل شاعر أنموذجه الخاص، ووجهة نظره الخاصة. فما مكونات وجهة النظر؟ وما الآلية التي اعتمدها الشاعر في بسط وجهة نظره ضمن فضاء نصي؟

---

[1] الذاتية في الخطاب السردي، ص 14 نقلاً عن راباتال، المصدر السابق، ص 13

3ـ مكونات وجهة النظر في علاقتها بالفضاء النصي

يتعلق محور وجهة النظر في شعر من انتسب إلى أمه بالنسب إلى الأم. ويقودنا هذا الكلام إلى الحديث عن الصورة التي يكونها الشاعر عن نفسه، وعن الآخر، والتي يتصور أن الآخر يكونها عن نفسه.

وتسمح قرائن التخاطب[1] "Indices d'allocution" بتكوين ملامح صورة يكونها الشاعر عن نفسه، أو عن الآخر؛ إذ يبدو الهدف من وجهة النظر زحزحة المخاطب عن موقف سابق.

يقول شَبيب بن البرصاء[2]:

أنــا ابــنُ برصــاءَ بهــا أجيــبُ ‏ ‏ ‏ ‏ هـل في هجانِ اللونِ ما تعيبُ؟

يهدف الشاعر إلى زحزحة النسق العام "المجتمع" الذي يرى في لون أمّه عيباً، فيحاول زحزحة المخاطب عن موقفه. وبما أنه يحاور من طرف واحد يقوم بوظيفة حجاجية حين يدخل إلى عمق الآخر؛ لأن هذا الآخر حاضر في خطابه. فحين يبني صورة إيجابية لأمه يبني في الوقت ذاته صورة لذاته. فلا ينسب إلى نفسه صورة إيجابية صراحة، بل يعمد إلى الاستفهام الإنكاري؛ ليخلخل المركوز في طباع مخاطبه عن عيب في لون أمه. ويعني ذلك أن البعد الحجاجي قد ساعده في أن تكون حجته قوية.

وقد اعتمد شبيب على الضمير "أنا". والضمائر –كما يرى أرسطو[3]– عصب الحجاج في الخطابة. والمقصود بالضمائر الأقيسة المنطقية التي أُضمرت

---

(1) يعنى بها ضمير المخاطب المفرد منفصلاً ومتصلاً وبارزاً ومستتراً، وجملة النداء، وقرائن خفية تخص المعتقدات والقيم والآراء المنسوبة إلى الشاعر ضمناً أو صراحة. انظر محمد نجيب العمامي: تحليل الخطاب السردي، ص91

(2) نوري حمودي القيسي، شعراء أمويون، 222/5. وهو من شعراء العصر الأموي، وقنسب إلى أمه لبرص كان بها.

(3) أرسطو، الخطابة، ص7

بعضِ مقدماتها. فالضمير "أنا" الذي أخبر عن وجهة نظره المتعلقة بفخره بنسبه إلى البرصاء قد أضمر نتيجة أبلغ أثراً من التصريح. فلولا ما يخفيه في نفسه من مشاعر القلق لنسبه إلى أمه لما دافع عن هذا النسب. فقد أعاد بناء صورة ذاته بصورة أمه حين خاطب انفعالات المتلقي، وأثار عاطفته وعقله باعتماده على القياس الناقص[1] فقدم الخاص على العام؛ لأن هدفه بناء قياس يهدف إلى حمل محاوِره على إنجاز فعل بعينه، وهو تغيير المركوز فيما يتعلق بنسب شبيب إلى البرصاء، وتحويل الفكرة السلبية إلى فكرة إيجابية، فاعتمد على حجة تقود إلى نتيجة. وذلك كله اعتماداً على القياس الناقص الذي يعتمد على غياب المقدمة الكبرى، وذكر ما يستدل به على المقدمة الصغرى "أنا ابن برصاء" فقدم الخاص على العام، ثم أعقبه باستفهام إنكاري ذي طابع حجاجي، فأدى الحجاج وظيفة التأثير في وجهة نظر المخاطَب، أو موقفه.

ويقول ابن عُقاب في التباهي بأمه[2]:

وضـمَّتني العُقـابُ إلى حـشاها وخيرُ الطير قد علموا العقابُ
فتـاةٌ مـن بـني حـامِ بـن نـوحٍ سـبتها الخيـلُ غـصباً والركـابُ

نجح ابن عقاب في بناء هوية سمحت له بالتواصل الإيجابي مع الآخر. ويبدو أنه مرتبك، وقلق؛ لأنه أعاد تشكيل صورة عن ذاته بطريقة حجاجية. ولا يبنى الحجاج إلا إذا كان هنالك خلاف حول فكرة. وربما وردت هذه الفكرة مضمرة تحتاج إلى تأويل. فلمَ يدافع عن نسبه إلى عقاب إن لم يكن في مجتمعه ما يشكل مصدر قلق من أمثال هذا النسب؟ وإذا ما عدنا إلى الحِجاج في أبسط تعريفاته وجدنا أنه محاولة اتفاق بين طرفين على فكرة ما حتى لو كان هذا

---

[1] المرجع السابق، ص 7

[2] فؤاد صالح السيد، معجم الذين نسبوا إلى أمهاتهم، ص229. وهو جعفر بن عبد الله بن قَبيصة، وعقاب أمه نسب إليها، وكانت سوداء.

الاتفاق اتفاقاً على عدم اتفاق. فثمة صورة مسبقة عن الشاعر من قبل الآخر الحاضر في خطابه بقوة مما يؤدي إلى تعارض وجهتي النظر "الشاعر والآخر" فأورد مقدمة هي موضع شك لدى الآخر "وضمتني العقاب إلى حشاها" لأن الفخر يكون بالنسب إلى أب، أو قبيلة. وهذه المقدمة غير مذكورة بحرفيتها، ويمكن استخلاصها من وجهة نظر الشاعر. ولعله توقَّعَ اعتراض المخاطَب على مقدمته الصغرى "وضمتني العقاب" فسارع إلى تأكيد وجهة نظره بجملة اسمية "وخير الطير" من خلال قياس ناقص:

أنا ابن عقاب ← خير الطير العقاب ← عقاب أمي ← أنا ابن خير النساء

فقدم تصوراً مؤكداً يحصر مخاطبه في دائرته، وفي إطار وجهة نظره، ويزيح أية وجهة نظر أخرى. ولم يهدف الحجاج إلى إقامة حوار مع الآخر، بل هدف إلى سيطرة وجهة نظر الشاعر على وجهة نظر الآخر، وهو ـ وإن افتقد أبرز شروطه ـ نجح في التأثير في المخاطب.

وقد وصف ابن عقاب أمه؛ ليكون هذا الوصف مقدمة لوصف نفسه. ويعدُّ الوصف أداة مولدة للوهم الواقعي. وهو يحاول أن يظهر أنه حيادي في وصفه في الجملة الاسمية وما يليها "فتاة من بني حام" لكن المحور الدلالي يكسب هذا الوصف توجيهاً حجاجياً ذاتياً يقوم على الصراع بين الأنا الظاهرة، والآخر المستتر.

ويلجأ الشاعر من خلال عرض وجهة نظره المتعلقة بأمه إلى وصف نفسه. ويبقى الهدف واحداً، هو الحديث عن الذات.

يقول ابن الغُرَيزَة[1]:

---

[1] معجم الذين نسبوا إلى أمهاتهم، ص252. والشاعر هو كثّير بن عبد الله بن مالك بن هبيرة بن صخر بن نهشل التميمي النهشلي الحنظلي، شاعر مخضرم جاهلي إسلامي عاش إلى زمن الحجاج بن يوسف. الأبيات ص 253

أنا النهشليُّ ابنُ الغُرَيزَةِ فادعُني أجبكَ وإن أنكرتَ صوتي فاعرفِ
أنا ابنُ الذي يوفي بذمةِ جارِه إذا صارت الدعوى إلى المتلهِّفِ

ويقول ابن ماوية[1]:

أنا ابنُ ماويّةَ إذا جدَّ النَّقُرْ وجاءتِ الخيلُ أثابيَّ زمرْ

رسم كلا الشاعرين صورة لأمه من خلال صورة إيجابية لنفسه. ولهذه الصورة بعد حِجاجي. فصورة الأم حاضرة من خلال قرائن تخاطب هي: ضمير المتكلم المفرد "أنا"، وجملة النداء الخفية للآخر الحاضر ضمناً في خطاب كلا الشاعرين، وصاحب وجهة النظر المضادة. وثمة قرائن تخص القيم التي ينسبها كلا الشاعرين إلى نفسه صراحة، أو ضمناً. فالصفات الإيجابية لكليهما هي الشجاعة، والوفاء بالعهد، وحماية الآخر. والقيمة الضمنية هي المعتمدة على القياس المنطقي: أنا ابن الأم ← أنا الإيجابي ← نسبي يرفعني

ويمثل بناء صورة الشاعرين تقنية حجاجية؛ إذ يعرض كل منهما وجهة نظره بطريقة تسمح له بالتأثير في الآخر/ المخاطَب. وتغدو صورة الأم مرآة يحلو له أن يقدم نفسه من خلالها للآخر المخاطَب. وحين يبني صورة لنفسه يبني صورة إيجابية لأمه أمام الآخر الذي قد يرى في نسبه لأمه ما يؤثر في الجوانب الإيجابية لديه؛ لذا يلح على تقديم أفضل صورة له بوجهة نظره: "أنا ابن.."

وقد صرح الشاعر، وأضمر في عرضه وجهةَ نظره، فوجّه كلامه نحو نتيجة أوكل إلى مخاطَبه استنتاجها، وبنى صورة لذاته بفخره بنسبه إلى أمه، فتجلت لديه قيم الرجولة في أبهى صورها. ويتعين على ذلك أن الحِجاج الذي قُدِّمت وجهة النظر به لم يهدف إلى إيجاد حلول لخلاف بين وجهة نظر الشاعر

---

[1] معجم الذين نسبوا إلى أمهاتهم، ص 297، الشاعر جاهلي، عرف واشتهر بابن ماوية، وهي أمه نسب إليها، والبيت في ص 298

ووجهة نظر المجتمع الأبوي، بل كانت غايته جرّ الطرف الآخر إلى دائرة وجهة نظره، وذلك ببوح الذات، مما يعني أن وجهة النظر لم تكن مقصورة على ذات التلفظ، ولم تكن مقصودة لذاتها بل كانت رسالةً هي موضوع تواصل بين الشاعر، والآخر الكامن في خطابه[1] فقد أعلن الشاعر "الواصِف نفسه" غرس الآخر أمامه حتى لو كانت درجة حضوره متقلصة؛ ذلك أن كل خطاب يستوجب مخاطَباً، وكل وجهة نظر تستدعي متلقياً. فحين يعرض الشاعر وجهة نظره يثار سؤال: من يرى؟ وكيف يرى؟ ويمكن أن نرى أن لهذا الدور المزدوج لخطاب الشاعر، ووجهة نظره بعداً حجاجياً غير مباشر. فما يبدو أنه إخبار فقط "أنا ابن.." موظف لمخاطبة الـ" أنت" "غقل المتلقي" بهدف التأثير فيه؛ لتبنّي وجهة نظر الشاعر.

يقول ابن ميادة مفتخَراً بنسبه لأمه، ومدافعاً عن نفسه عن طريق الهجوم[2]:

أنا ابنُ ميادةَ تهوي نُجُبي ... صَلتُ الجبينِ حسنٌ مركبي

تـرفعني أمـي وينمـيني أبـي ... فوقَ السحابِ ودوينَ الكوكبِ

---

[1] يرى ميشيل بوتور "M. Butor" أن كل كلام هو أولاً حوار، أي أنه لا يمكن أن يصدر عن شخصية منفردة. وكل كلام مسموع يفرض وجود شخصية متكلم ومخاطب. انظر: بحوث في الرواية الجديدة، ص 89

ويمكن أن نرى أن خطاب الأنا يتضمن حكماً خطاب الأنت. ولولا ذلك لفقد النظم الشعري معناه، ولتحول إلى هذيان لا مسوغ له. فخطاب الأنا هو في العمق خطاب للأنت، ولو كان الـ" الأنت" هو المتكلم ذاته.

[2] أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، ج262/2. وهو الرمّاح بن أبرد بن ثوبان بن سراقة بن حرملة. وفي نسبه اختلاف. كان يزعم أن أمه فارسية. وأمه ميادة أم ولد بربرية، ويروى أنها كانت صقلّبية. وكانوا يرمونه بنسبه لأمه، ويتهمونه أنها صقلبية لا فارسية، وأنها ليست بمحصنة، ولا كريمة. وكان يقول لأمه اصبري على الهجو، ويتعرض للمهاجاة.

ويقول[1]:

اعرنزِمـــي ميّـــاد للقـــوافي

واستـــسمعيهنَّ ولا تخـــافي

ســـتجدين ابنـــكِ ذا قِـــذافِ

يمثل الضمير المنفصل "أنا" نقطة ارتكاز في الدلالة، ويشد انتباه المتلقي. ويعني التركيز على الأنا تعارض وجهة نظر الشاعر مع وجهة نظر الآخر. ولا يكتفي ابن ميادة في عرضه وجهة نظره بتعداد الموصوفات، بل يذكر خاصياتها، وعناصرها مستخدماً معجماً ذاتيّ الإحالة، موجّهاً توجيهاً حجاجياً. فيقدم الحجة، ويجعل المتلقي متوقّعاً النتيجة. وتوجّه صورته الإيجابية إلى ملفوظ من قبيل فلنعترف به، ولنسلم بإشراق حجته. ولعلنا نستطيع أن نصل إلى نتيجة ترى أن عرض وجهة النظر يستتبع بناء صورة الذات. ولتحقيق هذه الغاية لا حاجة لأن يصف الشاعر نفسه مباشرة. فكفاءته اللغوية تجعله يرسم صورة نفسه من خلال الآخر "أمه". وتقدَّم صورة الذات في الخطاب من خلال ما تقوله الذات عن نفسها بوصفها موضوعاً لوجهة النظر. ويتعين على ذلك أن وجهة النظر تُستخلص من القول، لا من القائل.

ويخاطب ابن ميادة في الشاهد الثاني مفرداً مؤنثاً حاضراً "ميادة" في حين أن للخطاب هدفاً آخر هو إشراك الآخر " صاحب وجهة النظر المعارضة" في البعد الحجاجي، فغاب التعميم في الشاهد الشعري ظاهرياً، والهدف من ذلك عرض ابن ميادة وجهة نظر مخفية تقول:

هو ابن ميادة ← هو ذو وجه إيجابي ← إقامة الدليل ← بناء صورة الذات ← تقديم الصورة من منظور الشاعر ← هجوم ← إيهام بالواقع ← تأثير في المخاطب[2]

---

[1] الأغاني، ج258/2 ومعجم الذين نسبوا إلى أمهاتهم، ص 316

[2] يرى محمد نجيب العمامي أن وجهة النظر تقنية سردية ذات دور فعال في تحريك همة القارئ ليتمكن من النفاذ إلى الأفكار والقيم الثاوية في النص. وبهذا المعنى تكون دراسة وجهة ==

ويمكن أن نجد من عرض وجهة النظر في ما تقدم ما يأتي:

- تورّم الذات: إذ تتورّم ذات الشاعر، وتتضخم تضخماً غير عادي، فتأتي صورة الآخر مقزمة أمامها وهي تسعى إلى خلخلة النسق الثابت لدى الآخر، أو إزاحة الآخر، وتغييبه فنياً. ومن الطبيعي أن تتضمن هذه الذات المتورمة شعوراً بالألم المخفي الذي يختلف عن الشعور الذي يحاول الشاعر إظهاره من مشاعر التعالي، والكبرياء. فلولا عقدة داخلية موجودة في أعماقه لما باح بهذه الفكرة. فلا يكون البوح، إلا من الحاجة إلى إفراغ الطاقة الداخلية التي غالباً ما تكون طاقة نارية ربما تحرق الشاعر إن لم يطفئها بالبوح الشعري[1].

- ثنائية المفتخِر والمفتَخَر به: إذ يحدث تبادل في المواقع في عرض وجهة النظر. فلا تعني هذه الثنائية أن الطرف الأول "الشاعر" حامل مشاعر الاعتزاز، والطرف الثاني "الأم" موضوع. فيتحول المفتَخَر به إلى حامل للفخر "مفتخِر ضمني" وبذلك نجد أن ما يريده الشاعر إثبات وجهة نظره، وتحييد وجهات النظر الأُخَر، لا الافتخار بالأم.

ويبدو - مما مر سابقاً- أن الشاعر يعلن عن وجهة نظره بعبارة مخصوصة ينبئ عنها بداية وجهة النظر "أنا ابن.." وسبب وجهة النظر لدى من انتسب إلى أمه مسوّغ غالباً بأسباب نفسية. فقد يكون ثمة ما يقلق الشاعر بسبب نسبه إلى أمه، يحاول الدفاع عنه عن طريق الهجوم، وقد يكون ثمة ما يدعوه إلى التفاخر بها، وقد يكون لديه من الأسباب ما يدعوه إلى تغييب الأم تغييباً كاملاً، وتضخيم الأنا لتحلّ محلها، وتعوّض عن نقص.

وتوهم وجهة النظر بالواقعية. ويعد الوصف الاستقصائي من مولدات الإيهام بالواقع، وسبباً لإيجاد وجهة نظر تعدّ شكلاً من أشكال محاكاة الواقع.

النظر مدخلاً من المداخل المهمة لدراسة الحجاج الضمني في الخطاب. انظر: الذاتية في الخطاب السردي (الإدراك والسجال والحجاج)، ص 117

(1) سنتوسع في الحديث عن هذه الفكرة من خلال دراسة علاقة وجهة النظر بالسيمياء.

يقول خُفاف بن نُدبة[1] :

وأكـرمُ نفـسي عـن أمـورٍ دنيئـةٍ أصـونُ بهـا عِرضـي وآسو بهـا كَلْمـي

وأصـفحُ عمـن لـو أشـاءُ جزيتُـه فيمـنعني رشـدي ويـدركني حلمـي

وأغفـرُ للمـولى وإن ذو عظيمـةٍ على البغي منهـا لا يضيقُ بهـا جُرمـي

فهـذي فعـالي مـا بقيـتُ وانـني لموصٍ بهـا عَقـبي وقومي وذا رَحمـي

رُصِد الفضاء النصي[2] في هذا الشاهد بوجهة نظر وحيدة لدى ابن ندبة تهيمن على الخطاب في النص بأكمله، فتجتمع في نقطة واحدة. وقد حدد الشاعر وجهة نظره بفضاء من الضمائر، فظهر نصّ منطوق، ونصّ مستنطق. وثمة جدلية بينهما.

ويعلن الشاعر عن وجهة نظره بالتحول إلى الوصف عن طريق الفعل بمقصد الإيهام بالواقع، ويؤكد أن هذه الصفات ستستمر عبر الأجيال اللاحقة. فثمة وجهة نظر واحدة تدخل في علاقة تصادم مع وجهة نظر الآخر؛ لذا يضطر إلى تقديم صورة إيجابية له بعيداً عن ذكر أمه لما يسببه له هذا النسب من عقدة نقص سعى إلى التخلص منها بالتركيز على الوجه الإيجابي في شخصيته. وقد

---

(1) شعر خفاف بن ندبة، 8- 60/11- 61 وهو من الشعراء الذين نسبوا إلى أمهاتهم، أمه سوداء حبشية، عدّه ابن قتيبة من المنسوبين إلى غير عشائرهم. انظر مقدمة المحقق، ص 7. الكلم: الجرح، العقب: ولد الرجل

(2) يرى د. محمد عبد المطلب أن أهم الادوات التعبيرية التي تسهم في تشكيل الفضاء النصي ظاهرة الإضمار؛ لأنها تشغل ذهن المتلقي أولاً، ثم ترتد إلى مراجعها ثانياً. وقد يستوقفه الضمير في ذاته إذا كان مرجعه ذا خصوصية مألوفة. ويؤدي ذلك كله إلى ظهور جدلية التلقي بين النص وفضائه حين يقوم بتقديم الضمائر أحياناً وردها إلى مراجعها أحياناً أخر؛ إذ تمثل المراجع رؤية العالم على نحو من الأنحاء... انظر: قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، ص 27

اقترنت وجهة نظره بحركة قام بها ليتاح للآخر الإدراك الحسي ؛ إذ نسب وجهة النظر إلى نفسه من خلال فاعل تركيبي "أكرمُ" ولأنه بدأ بوجهة النظر أورد أفكاراً من غير أفعال حسية "إدراك حسي" فجسد أفكاره في مكوِّن قِيَميّ يمثل أحكام قيمة أطلقها على نفسه، فجمع في صلب وجهة نظره بين المكوّن الإدراكيّ المعرفيّ، والمكوّن القِيَميّ. وأضفى على نفسه الصفات التي تجعل المتلقي مضطراً لاستخلاص نتيجة : هذا الرجل فاضل. فبالوصف شغلت وجهة النظر حيزاً نصياً ممتداً نسبياً، فحوّل الإدراك إلى إدراك ممثَّل بالوصف. وهو ما يعرف بالإدراك الممثَّل ؛ أي الإدراك عن طريق الوصف، وهو يختلف عن الإنباء بإدراك، ويكون غالباً بجملة صغيرة[1].

يقول عمرو بن قَميئة[2] :

ومولى ضعيفِ النصرِ ناءٍ محلُّه ... جَشَمتُ له ما ليس مني يجاشمه

إذا ما رآني مقبلاً شدَّ صوتَه ... على القِرنِ واعلولى على مَن يخاصمُه

وأجردَ ميّاحٍ وهبتُ بسرجِه ... لمختَبِطٍ أوذى دلال أكارمُه

على أن قومي أسلموني وعُرّتي ... وقومُ الفتى أظفارُه ودعائمُه

---

[1] محمد نجيب العمامي، الإدراك والسجال، ص9 وما بعدها. ويرى أن ظهور وجهة النظر يرتبط بوجود شيء ما مدرك، أو مؤول، ونشاط إدراك.

[2] ديوان عمرو بن قميئة، 1- 48/4. ولم يرد ذكره في معجم من انتسب إلى أمه. وهو من الشعراء الذين نسبوا إلى أمهاتهم، وقميئة: مؤنث قمئ وهو الصغير الذليل. انظر لسان العرب، مادة قمأ. وقد مات أبوه وهو صغير، فكفله عمه، وحدثت جفوة بينهما بسبب زوجه. انظر القصة في الأغاني: 16/ 156 القِرن: الكفؤ في الشجاعة، الأجرد من الخيل: القصير الشعر، وذلك من علامات العتق والكرم، المياح: في مشيته تبختر، المختبط: طالب المعروف من غير سابق معرفة، عره بمكروه: أصابه به، والعرة: الذنب أو الجرم.

لم يكن الشاعر على وفاق مع قومه ؛ لذا تضاعفت معاناته. فإن هرب من نسب الأم لجأ إلى نسب أهله، فوجد أن أهله قد خذلوه، فشعر بغربة مضاعفة.

بدأت وجهة النظر بمعلن بداية "ومولى" ويشير تنكيره إلى تعميم الصفات السلبية على قومه الذين خذلوه، وتركوه وحيداً. وهو مهم في إسناد وجهة النظر إلى شخصية تتصادم مع وجهة نظر الشاعر. ويخص كلٌّ وصف من الأوصاف المقدمة عنصراً من عناصر الألم الذي يعتري نفس الشاعر مع ملاحظة إزاحة الأم إزاحة نهائية في شعره كله.

ويبدو الشاعر كلي المعرفة، انتقل من وصف الشخصية "ومولى ضعيف النصر" إلى وصف داخلها، فتعددت بؤر الفضاء النصي ؛ لأن الشاعر رأى، وأوَّل، واستنتج، فمثَّل وجهة النظر ؛ أي جعلها ممتدة نصياً[1] قائمة على تحديد مظاهر المبأر. وقد أنهى وجهة نظره بجملة حِكَميَّة. وتحيل الجمل الحكمية عادة على خطاب موضوعي مجرد من ذاتية القائل. لكن هذه الحكمة الخالية من الأقوال المباشرة تشترك في الإحالة على ذاتية المتلفِّظ، وتكشف قربها من الخطاب غير المباشر، وتبدو داعمة لوجهة نظر الشاعر، فيغدو قناع الموضوعية قناعاً زائفاً لا يعني إطلاق هذه التجربة الحِكمية بل يعني خصوصيتها فيما يتعلق بتجربة الشاعر تحديداً من جهة الشعور بالغربة المضاعفة.

---

[1] يقول راباتال "Rabatel" : إن وجهة النظر المثبتة تحيل على متكلم هو مصدر إما خطاب منقول "خطاب مباشر، أو خطاب مباشر حر، وخطاب غير مباشر، وخطاب غير مباشر حر" وإما آراء غير معبر عنها في الخطابات المنقولة ولكنها تؤول مع ذلك بوصفها تشترك في الإحالة على متكلم راوياً كان أو شخصية. انظر: الإدراك والسجال، هامش ص 66 نقلاً عن: Alain Rabatel, Argumenter en racontant, op.cit. p. 41

كما تناول راباتال وجهة النظر الممتدة نصياً، ووجهة النظر الجنينية ؛ أي التي لا يكون فيها الإدراك مبلوراً فتقتصر صياغتها على الحد الأدنى ؛ أي المدرِك، وفعل الإدراك، والمدرَك.

ويعني عرض وجهة النظر الانفتاح على الآخر، وإقامة جسر تواصل معه، وليست عملية ارتدادية. فقد قُدّمت في شعر مَن انتسب إلى أمه عبر أنا الشاعر. وهو أمر يقتضي كثافة الإخبار، وحضور الآخر حضوراً متقلصاً مقابل الحضور الطاغي لـ "أنا" الشاعر.

قال ابن شُعاث الأصغر[1] يهجو عبد الله بن أُسيد، ويمدح سعيد بن العاص، وكانت أم عبد الله ثقفية، ووالدة سعيد عامريّة قرشيّة:

قصّرتَ يا عبدَ الإلهِ من العلى   سيكفيك ما قصّرتَ عنه سعيدُ

فتى أمُّه من آلِ حَسْلٍ كريمةٌ   وأمُّك ينميها بوجٌّ عبيدُ

تبدو وجهة نظر الشاعر مهيمنة، فهي تقيّم كل طرف نسبة إلى أمه. وقد كثّف الشاعر من أمارات حضور الذات حين طغى صوته، وبدا عمق منظوره ممتداً، وحجم معارفه كبيراً. وتدخل أحكام القيمة في صلب وجهة النظر، فهذا شخص جيد؛ لأن أمّه عامريّة قرشية، وذاك سيّئ؛ لأن أمه ثقفية. وتبدو وجهة النظر المسندة إلى الشاعر موضع يقين؛ لأنه يظهر تفوقاً عرفانياً على الآخر، ولأنه يضخم ذاته؛ ليقنع الآخر بسداد مقولاته حتى يسوغ تقديم نفسه بديلاً من الآخر.

ويبدو من الأمثلة السابقة أن وجهة نظر الشخصية تغيب، أو تحضر بقصد تغييبها من قبل الشاعر. فليست الذات المتكلمة وحيدة - كما يرى باختين- [2] "Bakhtine"؛ إذ إن كل كلام مسكون بأصوات الغير سواء تعلق الأمر بحوارية "Dialogisme" أو بتعدد صوتي "Polyphonie" أو بكليهما. وقد هدفت وجهة

---

(1) معجم الذين نسبوا إلى أمهاتهم، ص176. والشاعر هو عمرو بن عبد ودّ بن الحارث بن كعب بن الوكّاء، الكلبي. شاعر مخضرم جاهلي إسلامي، كان هجّاء لقومه، وشعاث أمه نسب إليها.

(2) تزفيتان تودوروف، المبدأ الحواري، ص125

نظر ابن شعاث إلى الحط من شأن المحاور؛ إذ يبدو الشاعر في موقع قوة، ويتعمد إغاظة الآخر، وزعزعة ثقته بنفسه، كما هدفت إلى إثارة الانفعال. فقد حاول الحطّ من شأن أحد الطرفين، والإعلاء من شأن الطرف الآخر. ويهدف تمسكه بموقف شخصي من المسألة إلى سجن مهجوّه في إطار حجاجي لا يمكن له إلا أن يقبله، أو يرفضه بوسائل حجاجية تعتمد على خرق آداب الحوار. فقد توترت العلاقة بين الشاعر والآخر، وهو توتر يبلغ ذروته حين يستهدف الشاعر ذات الآخر عبر وجهة نظره.

يقول ابن زيّابة[1] يجيب الحارث بن همام الشيباني حين غار على إبله في أثناء غيابه، فوقع بينهما الشر، والعداوة:

يا لهف زيّابة للحارث الصـ ... ـابح فالغانم فالغائبِ

والله لو لاقيتُه خالياً ... لآبَ سيفانا مع الغالبِ

أنا ابنُ زيّابةَ إن تدعُني ... آتِكَ والظنُّ على الكاذبِ

تعد القرائن مثل اسم العلم "زيابة" والضمير "أنا" وما يتعلق بالشاعر من قيم وأفكار داعمة لفعل الإدراك؛ لأن هذه القرائن تقع في صلب الحيز النصيّ الخاصّ بوجهة النظر. وقد أتى محتوى الأبيات متعارضاً مع وجهة نظر الشاعر. ويأتي قوله "أنا ابن.." رابطاً مضمونياً قوياً مع الكلام السابق، فيعلن معلِن بداية جديدة.

ويبدو عمق منظور الشاعر أكثر عمقاً من عمق منظور الحارث؛ ذلك لأن عمق منظوره محدود، فلم يلحظ مكانة ابن زيّابة، وقوته؛ لذا تجرأ على هجائه. ومن الواضح أن فكرة النسب قد علقت بفكر ابن زيابة ووجدانه، فحرص على

---

[1] معجم الذين نسبوا إلى أمهاتهم، ص 153. والشاعر هو عمرو بن لأي بن موالة بن عائذ بن ثعلبة من بني تيم اللات بن ثعلبة التيمي. شاعر جاهلي من أشراف بكر بن وائل. أمه زيابة بنت شيبان بن ذهل بن ثعلبة، نسب إليها.

نسبة هذه الأفكار إليه في معرض ردّه على الحارث. والملاحَظ أن وجهة نظر الشاعر تخبرنا عن نفسه أكثر مما تخبرنا عن أمه. وهي وجهة نظر ذاتية الإحالة. فالشاعر هو صانع الفكرة "مبئِّر" وهو في الوقت نفسه مبأَّر "موجود في النص" ونكون في هذه الحال أمام إدراك يكشفه تحديد مظاهر المدركات.

وقد اكتسب الوصف في البيت الثالث توجيهاً حجاجياً ؛ بسبب وفرة القرائن " أنا ، ابن زيابة" والرؤية الداخلية ، والصراع بين وجهة نظره ، ووجهة نظر الآخر من خلال التفوق العرفاني في قوله : "أنا" وتأكيد صورته ؛ لإزاحة غيرها. وبذلك تبدو العلاقة بين وجهتي النظر علاقة تداخل ، لا تعاقب.

ويتجلى التداخل في جمله التي تظهر اختلافاً بين عمق منظوره ، وحجم معارفه الكبير وبين شخصية الحارث الواهمة التي يكشف من خلال وجهة نظره خطأ ما توهمت.

4ـ وظائف وجهة النظر

تؤدي وجهة النظر وظائف متعددة في شعر من انتسب إلى أمه أهمها :

4- 1- وظيفة بناء الشخصية

يقول ابن الدمينة[1]

قالوا هجتك سلولُ اللؤمِ مخفيةً ... فاليومَ أهجو سلولاً لا أخافيها

قالوا هجاكَ سلوليٌّ فقلت لهم ... قد أنصفَ الصخرةَ الصمّاءَ راميها

يهجو الشاعر قبيلة أمه ، فيقدم وجهة نظره بحوار بينه وبين شخصيات متخيلة يحمِّلها فكره ، فيبدو حجم معارف الشخصيات ضئيلاً قياساً إلى حجم

---

(1) ديوان ابن الدمينة ، 1- 2/ 8 والدمينة أمه ، وهي الدمينة بنت حذيفة من بني سلول ، غلبت عليه فشهر بنسبته إليها ، وقد سجن وقعد قومه عن نصرته ، فلامهم في شعره. انظر مقدمة الديوان ، ص11.

معارفه؛ لأنه هو الذي بنى هذه الشخصيات، فهي من وهم الواقع، لا من الواقع. فقد فوض لها مهمة المعرفة، وبناء الحدث "تعرّض بني سلول له بالهجاء" وقد دفعه هذا الهجاء إلى بناء وجهة نظر تتصادم مع وجهة نظر الآخر. فما هذه الشخصيات إلا شخصيات مبأرة من صنعه، تظل رهينة مبئِّرها، يقوِّلها ما يريد؛ لذا يبدو عمق منظورها محدوداً "قالوا هجاك سلولي" فكان الجواب حِكَمِيّاً، فلا يؤثر الرامي في الصخرة الصماء. لكن عمق منظوره، وحجم معارفه أكبر من عمق منظور الشخصيات، وحجم معارفها مما يعني أن الذوات المدركة للموضوع الواحد قد تعددت، وتعددت الرؤى، ويكشف هذا الأمر جوانب كانت خفية.

لقد أسهمت وجهة نظر الشخصية في بناء الحدث، وبناء الشخصية، لكنّ للشاعر تفوقاً معرفياً، وعمق منظور ممتداً يتحكم بخيوط النظم الشعري الذي يبنى على السرد كيفما شاء.

4- 2- وظيفة الإنباء

يقول ابن زبيبة "عنترة بن شداد"[1]:

وإذا الكتيبةُ أحجمت وتلاحظت   أُلفيتُ خيراً من معمٍّ ومُخْوَلِ

اعتمد عنترة في بسط وجهة نظره على الأداة "إذا" وهي ظرف لما يستقبل من الزمن. فلا يكون إنباء إلا عن أحداث لاحقة. ويتضمن هذا الإنباء إشارة صريحة إلى شجاعة عنترة التي تعوض عن فقر نسبه من جهة أمه، وتعبرعن أنه

---

[1] شرح ديوان عنترة" ابن زبيبة"، ص119، وهو عنترة بن شداد بن عمرو بن معاوية بن قراد العبسي النجدي، أحد أغربة العرب، ممن أمهاتهم إماء. وزبيبة أمه نسب إليها. معجم الذين نسبوا إلى أمهاتهم، ص 145

أفضل من وجد في أبناء عمومته وأخواله. وتتضمن كذلك إشارات ضمنية[1] إلى رغبة عنترة في تكوين وجهة نظر تتصادم مع وجهات النظر الأخر، وتتفوق عليها؛ ذلك لأن عقدة النقص بسبب مركب النقص العرقي لازمته، وجعلته يبحث عن طريقة يعوض من خلالها. فوجد هذا التعويض في الفروسية. ولا ذكر لأب، أو أم في مقام الفروسية؛ لأنه سيتفوق قِيَماً على الجميع. وقد تضمنت وجهة نظره إنباء بتفوقه على عقدة نسبه لأمه، فأوجد بذلك أفق انتظار، وشوّق إلى لاحق الأحداث.

4- 3- الوظيفة الفكرية

يقول شَبيب بن البرصاء[2] يفاخر عقيل بن علّفة ويهجوه:

ألا أبلــغْ أبــا الجربــاءِ عــني ... بآيـــات التبـــاغضِ والتقـــالي
فــلا تــذكر أبــاك العبــدَ وافخــرْ ... بــأمٍّ لــستَ مكرمَهــا وخــالِ
وهبْهــا مهــرةً لقحــتْ ببغــلٍ ... فكـــان جنينُهـــا شـــرَّ البغـــالِ
إذا طــارتْ نفوسُــهم شَــعاعاً ... حمـينَ المُحـصناتِ لـدى الحجـالِ
بطعـــنٍ تعثـــرُ الأبطـــالُ منـــه ... وضــربٍ حيــثُ تُقتــنصُ العــوالي
أبـــى لـــي أن آبـــائي كـــرامٌ ... بَنَــوا لــي فــوقَ أشــرافٍ طــوالِ

يقدم الشاعر وجهة نظر متعارضة مع وجهة نظر عقيل بن علّفة؛ إذ عليه إكرام أمه، لا أبيه. ويبدو للشاعر موقف من شخصية عقيل التي يقدمها، فقد أطلق عليها حكماً قِيَمياً سيئاً، وعبر عن مشاعره تجاهها. كما بنى وجهة نظر

---

[1] نسمي هذه الإشارات سوابق ضمنية. للتوسع في هذه الفكرة انظر: محمد نجيب العمامي، تحليل الخطاب السردي، هامش ص 73

[2] شعراء أمويون، 1- 236/6

خاصة به توازي وجهة النظر السابقة، وأضفى عليها حكم قيمة إيجابياً. فرسم بذلك مسافة ذات طبيعة فكرية، ونفسية، وأخلاقية على صعيد علاقته بعقيل.

وقد استخدم أسلوب الموازنة بين عقيل وأمه؛ ليعبر عن عمق الاختلاف. ولم يبخل على أمّ عقيل بجميل الصفات. ولأن العلاقة بين الشاعر، وعقيل غير حميمية اشتدت الحاجة إلى وصف عقيل، ووصف أبيه وأمه بهذه الصفات.

ويقدم الشاعر وجهة نظره تقديماً ذاتياً، وتُبرز مواقفه ذاتيته، وإيديولوجيته، فيستقل بوجهة نظر خاصة لها أهمية في بناء عالمه المتخيل. ونلاحظ أن شبيباً قد نسب إلى عقيل وجهة نظر خاصة به؛ لأنه أراد أن يُكسبها ضرباً من الاستقلال، والأهمية البنائية والدلالية، ولكي تقوم وجهة نظره بمهمة التعارض مع وجهة نظر عقيل، والتفوق المعرفي عليها.

4- 4- الوظيفة الشعرية

يقول خُفاف بن نُدبة[1] حين أخبره أهل الفساد أن العباس بن مرداس قد فضحه:

أبى الشتمُ أني سيّدٌ وابنُ سادةٍ   مطاعينَ للهيجا، مطاعيم للجرمِ

هم منحوا الضرّا اباكَ وطاعنوا   وذاك الذي يُرمى ذليلاً ولا يَرمي

كمُستلحِمٍ في ظلمةِ الليلِ مِلحماً   رأى الموتَ صِرفاً والسيوفُ بها تضمي

تظهر الوظيفة الشعرية في وصف خُفاف في أثناء عرض وجهة نظره، وفي تحديد الشخصيات الكائنة خارج النص، ومن خلال خلق مناسبة للإدراك. فحين بلغه خبر فضح عباس له وجد المناسبة سانحة لعرض وجهة نظره، ولجعل

---

[1] شعر خفاف بن ندبة، 2- 59/4 مطاعين: كثيرو الطعن للعدو، مطاعيم: يطعمون الناس كثيراً، استلحم الرجل الطريق: ركب أوسعه

الشاعر صاحب وجهة النظر يسهم في خلق وهم مرجعي. وتبدو وجهة نظره سابقة لكل حكم، وجاهزة سلفاً في ذهنه. ووظيفة الإيهام بالواقع على علاقة بالعالم الشعري؛ لأنها تندرج في باب التخييل، والتمثيل.

وقد وصف الشاعر "ابن سادة مطاعين للهيجا.." وصوّر[1] "كمستلحم في ظلمة الليل" ما لا يدركه غيره بحكم موقعه. وتشكل هذه القدرة على الوصف، والتصوير، والاستقصاء، وبسط وجهة النظر حيلة فنية للإيهام بالواقع. فوجهة النظر مشوبة بذاتية الناظر؛ لذا لا يمكن النظر إليها على أنها صورة أمينة عن الواقع بل هي صورة أمينة عن وهم الواقع عن طريق محاكاته.

تبين مجمل وظائف وجهة النظر في شعر من انتسب إلى أمه أنه عالم مستقل بمكوناته، ومحكوم بأحكام قيمة، وأعراف خاصة به. ويدل هذا الأمر على أهمية وجهة النظر في بناء العالم المتخيل، وفي إنتاج الدلالة، والمعنى في النص الشعري.

وإذا كان الشاعر المنتسب إلى أمه لَهِجاً بذكر اسم الأم –في كثير من الأحيان- فكيف كانت علاقة الشاعر بسيمياء الاسم؟

5ـ وجهة النظر في علاقتها بالسيمياء

5- 1- مفهوم السيمياء وعلاقته بوجهة النظر

يحضر اسم الأم لدى الشعراء المنسوبين إلى أمهاتهم بوصفه إشارة سيميائية تؤدي وظيفة في النص الشعري. ولا تستعمل الذات المتكلمة كلمات خاصة بها

---

(1) ثمة فرق بين الوصف والتصوير، انظر: مجدي وهبة وكامل المهندس، 1984
الوصف description: إنشاء يُراد به إعطاء صورةٍ ذهنيةٍ عن مشهدٍ أو شخصٍ أو إحساسٍ أو زمانٍ للقارئ أو المستمع.ص: 433
التصوير الشعري icon: تصوير شخصٍ أوشيءٍ في القصيدة من خلال التشبيه و الاستعارة وغيرهما من الصور المجازية.ص: 107

بل تختزن مجموعة دوال متحكمة في انفعالاتها، وتفكيرها. فلا تعبر عما تريد، ولا تقول ما تريد أن تقول وحسب، وتتوقف دلالة كلامها على تأويل الآخر؛ لذا يظل المدلول غائماً لدى المتلقي.

وبعودة إلى الجذر اللغوي للسيمياء نجد أنها من الفعل سمو[1]. فالاسم من السمو والرفعة، وهو العلامة. والاسم رسم وسمة توضع على الشيء تُعرف به. ونجد في مادة سوم[2]: السيمياء: العلامة يعرف بها الخير، والشر. قال تعالى[3] " تَعْرِفُهُم بِسِيمَاهُمْ " وقال ابن طاعة[4] لعمر بن الخطاب "رضي الله عنه" :

وإنك مسترعى وإنا رعيّةٌ ... وإنك مدعوٌّ بسيماك يا عمرْ

لدى يومِ شرٍّ شرُّه لشرارِه ... وخيرٌ لمن كانت معائشُه الخيرْ

وقال ابن عنقاء[5] في مدح عُميلةَ الفزاري حين قاسمه ماله:

غلامٌ رماه اللهُ بالحُسنِ يافعاً ... له سيمياءُ لا تشقُّ على البصرْ

كأنَّ الثريا عُلِّقت فوق نحره ... وفي جيدِه الشِّعرى وفي وجهِه القمرْ

ومن لفظة السيمياء التي وردت في شعر هذين الشاعرين المنتسبين إلى أمهما سندخل في علاقة السيمياء بذكر اسم الام، والتركيز على الأنا، والإفراط باللَّهَج ضمن ما سنسميه دائرة السيمياء في علاقتها بوجهة النظر؛ إذ يحدث تحول

---

(1) لسان العرب، مادة سمو

(2) لسان العرب، مادة سوم

(3) سورة البقرة: 273

(4) معجم الذين نسبوا إلى أمهاتهم، ص 196. وهو حُميد بن طاعة السَّكوني، شاعر مخضرم جاهلي إسلامي، عرف، واشتهر بابن طاعة، وهي أمه نسب إليها.

(5) معجم الذين نسبوا إلى أمهاتهم، ص 238، وأبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي، المؤتلف والمختلف، ص 238 وهو سويد، وقيل: أُسيد، عُرف، واشتهر بابن عنقاء، وهي أمه نسب إليها.

في الذات صاحبة وجهة النظر – وهي ذات الشاعر على الأغلب هنا– في علاقتها بصاحب الاسم "الأم غالباً" موضوع وجهة النظر. ويؤدي هذا التحول إلى تغير في حال هذه الذات. فهل يتم التحول على مستوى الذات "صاحب وجهة النظر" أو على مستوى الموضوع "الأم"؟

تبدو علاقة الشاعر الذي نسب إلى أمه باسم أمه علاقة فيها إفراط ولَهَج ، ويبدو مغيّباً هذا الاسم في أحيان أخر. وسنركز أولاً على علاقة الشاعر بالبوح؛ إذ يحاول أن يظهر أن علاقته باسم أمه علاقة تعلق شديد. فيحيل اللهج بذكر الأم على السيمياء، والسمة. فالسيمياء رفعة وسمو، أما السيمياء البشرية في الشعر فهي أشد تعقيداً من ذلك؛ لأن الذات الشاعرة ذات متكلمة ستذكر الغائب "الأم" وستضع له سيمياء قد تكون من صنع خيالها. فقد تكون السيمياء داء للشاعر، ودواء شعرياً في آن. ويريحه الذِّكر الشعري؛ لأنه يخلق له فضاء سيميائياً خاصاً به يحاول أن يعرض وجهة نظره به، ويحاجج أصحاب وجهات النظر الأُخر الذين يصطدم معهم ضمنياً.

وعلاقة الذات الشاعرة باسم الأم علاقة حبّ فطرية بين الأم، وابنها؛ لذا يتضاعف الشعور، ويتحول إلى إثبات وجود أمام هذا الاسم. فهو حبّ يضاف إلى حبّ.

وقد يعوَّض موضوع الاسم وسيميائه بأهداف أُخَر. وفي الدائرة التي تكون فيها السيمياء نجد أطرافاً أساسية هي الذات الشاعرة أولاً، والفاعل الذي دفع بها إلى إثبات الذات، ورفع اسم الأم – موضوع السيمياء الظاهري–

وتُجذّر السيمياء الشعور بالفخر بالأم الذي هو نسق ظاهر يدخل في علاقة ضدية مع نسق مضمر؛ إذ إن الشاعر يصرف هذه الطاقة العاطفية لعرض وجهة نظره بإلحاح شديد.

5- 2- التباس الأم بالأنا في دائرة السيمياء

تلتبس الأم بالأنا في دائرة السيمياء: دائرة الخيال والنرجسية. فهي مرآة للأنا، ويقوم النظم الشعري على استحضارها شعرياً، لا واقعياً. ومن أبرز مظاهر الإفراط في التركيز على وجهة النظر التضخم الأنوي؛ إذ تحتوي الذات الشاعرة مشاعر متناغمة حيناً، متضادة حيناً آخر. يقول عمرو بن طلّة[1]:

فيهم عمرو بن طلّة لا هُمَّ فامنحْ قومَه عمرهْ
سيّدٌ سامى الملوك ومَنْ يَدْعُ عَمْراً لا يجدْ قَدَرَهْ

ترتكز وجهة النظر لدى ابن طلة على التضخّم الأنويّ، فهو يقدم صورة مكتملة عن نفسه، فيذكر اسمه كاملاً "فيهم عمرو بن طلة" وتتميز صورته في دائرة السيمياء بالشدة، والجرأة، والسمو. وتعني السيمياء التي يتحدث عنها وجهة نظر متعلقة به دون غيره، فيقصر الصفة عن غيره، ويترافق الفعل والانفعال، ويتغلب الانفعال.

وقد اقتضى تقديم وجهة نظره امتداداً نصياً بسبب الوصف، وتغليباً للجانب السردي. فبالوصف يحوّل الرغبة في ذكر اسم الأم إلى معرفة جمالية. ونستطيع القول إن حركة الفخر تعادل وجهة نظر الشاعر. ويمكن أن نقسم وجهة نظر الشاعر المنتسب إلى أمه في هذا المقام إلى قسمين:

- قسم نتبين فيه مآل اللهج بالأم، والفخر بها. فمنها الصفات الإيجابية التي توصف بها الأم ظاهرياً، والذات الشاعرة ضمنياً.
- وقسم نتبين فيه مآل حركة اللهج. فثمة مسافة بين الشاعر والأم الغائبة. يعيد استحضارها فنياً لأسباب، وهو استحضار فني.

---

[1] معجم الذين نسبوا إلى أمهاتهم، ص 200. وهو عمرو بن معاوية بن عمرو بن مبذول من بني مالك بن النجار الخزاعي الخزرجي. فارس جاهلي كان قائد الخزرج في حروبهم مع الأوس، وطلة أمه نسب إليها.

الأم ـ إذن ـ مرآة للأنا، تحضر في النظم؛ لتكون ميداناً لفخر الشاعر بنفسه، وتتماهى ذاتها مع ذات الشاعر. فما الذي يجعل الشاعر يدخل في عالم الكلام على الأم؟

هذا اللهج بالأم عنوان لأسباب. فثمة علاقة بين الكلام والجرح لغويا[1]: تكلمهم: تجرحهم، وتسمهم.. تسمهم في وجوههم. تسم المؤمن بنقطة بيضاء، فيبيض وجهه، وتسم الكافر بنقطة سوداء فيسود وجهه. فالكلم: الجرح، ويعرّف الوسم الجرح والكلام مما يعني أن ثمة جرحاً يجعل الشاعر يدخل في عالم الكلام.

ويرى ابن قيّم الجوزية أن من أحب شيئاً أكثر من ذكره بقلبه ولسانه[2] ويمكن أن نخالف ابن قيّم إذ نرى أن من أرّقه شيء أكثر من ذكره بقلبه ولسانه. فعوائق النسب إلى الأم هي مولدات النظم. والمجتمع الأبوي الذي يرى أن النسب المفتَخَر به يكون للأب هو الذي يؤدي إلى إلحاح الشاعر على ذكره، وجعله يرى الآخر من خلاله. والشاعر الولع بالسيمياء ذات متكلمة؛ لذلك سيظل لهجاً بموضوع ولعه، ذاكراً له وهو غائب. ولولا الحاجة إلى ذكر الأم لما ألح على ذكرها، والتباهي بنسبه لها. فهو مفتقر إلى ذكرها، وتترجم الدوال هذا الفقر. ويعني ذلك أن الافتقار يقوم على دلالة سلبية؛ لأن موضوع الافتقار ليس حاضراً، وليس حاصلاً، وغايته تحصيل الكمال بحوزة الطرف الآخر، وهو كمال يجعله غنياً بما كان يفتقر إليه.

يقول ابن الزافريّة[3]:

---

[1] لسان العرب، مادة كلم

[2] شمس الدين بن قيّم الجوزية، روضة المحبين ونزهة المشتاقين، ص 272

[3] معجم الذين نسبوا إلى أمهاتهم، ص 143. وهو الضحّاك، ويقال صخر، ويقال الحارث ابن أنس بن قيس ابن معاوية بن حصين المرّي السعديّ المنقريّ التميمي البصري، والزافرية أمه نسب إليها. وفي بيته الثاني إقواء.

أنــا ابــنُ الزافريــة أرضــعتني   بثـــدي لا أجـــدَّ ولا وخـــيمِ
أتمَّـتني فلــم تُــنقص عظــامي   ولا صـــوتي إذا جـــدَّ الخـــصومُ

يداوي الشاعر نفسه في دائرة التعبير السيميائي بإلحاحه على النسب إلى الأم. وهو دواؤه الوحيد لكنه لا يلغي مشكلة النسب، بل يؤججها. فهو تداوٍ بالكلمات. فكيف يكون النسب شكوى، وتداوياً في آن؟ ربما يكون ذلك بأفعال استحضار النسب، واستحضار الأم الغائبة. وفي هذه الدائرة حيث الأم حاملة فخر الشاعر تتحدد وجهة النظر بأنها علاقة يحاول الشاعر فيها إخضاع الآخر لوجهة نظره. والنرجسية هي التي تجعل الشاعر يحب نفسه من خلال أمه، وهي التي تجعله ينكفئ على نفسه، ويضخم ذاته لكن باسم أمه، لا باسمه هو.

تقوم مشاعر الشاعر -إذن- على الافتقار. والحب الذي يقوم على الافتقار يقوم على نقص يعبر الكلام عنه، فالافتقار إلى الأم افتقار مكوّن للذات، فما لا يدركه ملازم له. وما يريده بالفخر بالأم لم يتحقق بعد، فمن الطبيعي أن تكون السيمياء فاتحة وجهة النظر "أنا ابن.."

5- 3- السيمياء وبلاغة البوح

سعى الشاعر إلى تاكيد ذاته؛ ليزرع الثقة بنفسه، وليقيم جسر تواصل مع الآخرين أساسه احترامهم، وتقديرهم له. ويتولد عن هذه الرغبة طاقة حركية داخل الذات الشاعرة هي التي تؤدي إلى الإعلان، والبوح. ولو لم يكن للإعلان سبب لما وجد؛ لذا نجد أن الذات في دائرة السيمياء ذات مفتقرة، تتوهم إمكان إبلاغ وجهة النظر. والدليل على ذلك أنها تكتشف أنها لا تزال في حاجة لتحقيق هذا التوهم، فتعيد ذكر الاسم بمحمولاته السيميائية.

السيمياء حركة الذات الشاعرة تجاه الآخر المضاد لها، تقتضي البوح الشعري، ولا يكون البوح إلا مع الحاجة إليه. ويمكن أن نمثل لذلك بما يأتي:

سيمياء الاسم ← حركة ← طرب ← انفعال لمدرَك ما ← بوح

لـذا يتعقـد الـشعور، ويختلـف عـن مجـرد الحاجـة إلى ذكـر الأم، ونـسبها الشريف.

يقول ابن أروى[1] يرثي الخليفة عثمان بن عفان، ويحرض معاوية على الأخذ بثأره:

واللهِ ما هندٌ بأمك إن مضى النـ ـهارُ ولم يثأر بعثمانَ ثائرُ

أيقتلُ عبدُ القومِ سيدَ أهلهِ ولم تقتلوه ليت أمَّك عاقرُ

يبدو ابن أروى لهجاً بذكر الأم؛ لاستثارة الهمة مستغلاً حساسية الذِّكر، والبوح. ويفترض الذكر غياب المذكور؛ لذا تغدو وجهة النظر المتعلقة بالأم ذكراً لها، لا وصفاً. أراد ابن أروى جعل الأم شديدة الإبانة والظهور، وكأنه يستحضر صورتها من عالم الغياب؛ ليعبر عن وجهة نظر سياسية تقوم على فعل عقلي. فالأم "الموضوع" ظل للأنا، ومرآة لها، وذكر الأم مفخرة من مفاخر الشعر، والتفاخر قيمة أخلاقية في الشعر لكنه فيما يتعلق بالنسب إلى الأم يصبح سلوكاً منافياً لقيمة مخالفة هي استكانة مَن انتسب إلى أمه إلى قوانين أبوية. وحين ينظر ابن أروى إلى الآخر لا يرى الصورة تكتمل إلا بصورة مؤسسة لها هي صورة الأم. فتغدو العلاقة علاقة احتواء، وامتلاك في دائرة السيمياء.

أنشد ابن مُبَرَدة[2] عبد الملك بن مروان لما استبق بنوه، فسبق مَسْلَمَة وكان ابن أَمَة:

---

[1] معجم الشعراء الذين نسبوا إلى أمهاتهم، ص 20. وهو الوليد بن عقبة بن أبي معيط.. العبشمي الأموي القرشي، وهو أخو عثمان بن عفان لأمه، ولاه عثمان على الكوفة، فشهد عليه جماعة عند عثمان بشرب الخمر، فعزله، وحدّه، وحبسه. عرف واشتهر بابن أروى وهي أمه نسب إليها. والأبيات في ص 21

[2] معجم الذين نسبوا إلى أمهاتهم، ص 298. وهو عمرو بن مبردة أحد بني محارب بن عمرو بن ربيعة... العبدي، شاعر أموي، ومبردة أمه نسب إليها.

نهيـــتكم أن تحملـــوا هجنـــاءكم ... علـى خيلِكم يـومَ الرهـانِ فتـدركوا
وهل يستوي المرآن هـذا ابنُ حرَّةٍ ... وهــذا ابــنُ أخـرى طهرُهـا متـشرِّكُ
وأدركـــه خالاتُـــه فاختزلنَـــه ... ألا إن عــرقَ الــسوءِ لا بــدَّ مُــدرِكُ

الذات الشاعرة هي ذات اللغة، وذات اللاشعور في الوقت نفسه[1]. وتبوح ذات اللغة هنا بالموازنة بين ابن الحرة، وابن الأمَة، فتغدو الأم شرطاً من إمكان وجود الشعر، لا موضوعاً من موضوعاته. وتعني وجهة النظر أنه يرى ما لا يراه الآخرون، ويريد جعل الآخرين يرونه بمنظاره هو. وتحمل وجهة النظر هنا معنيي الإفراط والقوة، ويغدو البوح متجاوزاً الفخر بالأم، ومعبراً عما في الذات بإقامة الدليل عليه.

النسب إلى الأم في دائرة السيمياء هو الشهادة فخراً. وهو تعويض للنفس، وتعويض عن فقر النسب إلى الأب في مجتمع أبوي. وتحقق هذه الشهادة مسار وجهة النظر، وهو مسار خيالي. لكن البوح ليس سبيلاً دائماً لدى هؤلاء الشعراء. فكثيراً ما لجأ بعضهم إلى بلاغة الصمت.

5- 4- السيمياء وبلاغة الصمت في عرض وجهة النظر

السيميائية في أبسط تعريفاتها " دراسة العلامات، وتبين وجوه الدلالة الكامنة في كل نظام علامي[2]. " أما الصمت فهو اختفاء للعلامة. وقد توصلنا أن لوجهة النظر طبيعة استعراضية. فكيف تتفق السيمياء؛ أي سيمياء الاسم مع الصمت، ووجهة النظر؟

---

[1] رجاء بن سلامة، العشق والكتابة، ص 21. تذكر الباحثة أن جاك لاكان "Jacques Lacan" بين أن الأبنية الشعورية أبنية لغوية، وأن للاشعور علاقة بعدم تطابق الذات مع نفسها.

[2] أحمد الجوة: سيميائية البياض والصمت، ص 122

يمكن أن نخرج من الإشكال السابق إذا نظرنا إلى الصمت على أنه جزء لا ينفصل عن الكلام. ونجد في بعض أشعار من انتسبوا إلى أمهاتهم أن هذا الشعر يغلّفه الصمت على الرغم مما فيه من كلام، وعلى الرغم من أن تقديم وجهة النظر يقتضي البوح الشعري.

يقول خُفاف بن ندبة[1]:

طرقت أسيماءُ الرِّحالَ ودوننا ... من فَيْدِ غَيقَةَ ساعدٌ فكثيبُ

فلئن صرمْتِ الحبل يا بنةَ مالكٍ ... والرأيُ فيه مخطئٌ ومصيبُ

فتعلّمي أني امرؤٌ ذو مِرَّةٍ ... فيما ألمَّ من الخطوبِ صليبُ

أدعُ الدناءةَ لا ألابسُ أهلَها ... ولديَّ من كَيْسِ الزمانِ نصيبُ

يخفي ابن ندبة من خلال عرضه وجهةَ نظره أمام أسماء أكثر مما يبوح. فابن ندبة ابن أمَة سوداء، نسب إلى أمّه في مجتمع يقدر ابن المرأة الحرة، معروفة النسب؛ لذا نجده يخفي أمراً إخفاء اضطرارياً، ويبوح بآخر. لكن ما يبوح به على علاقة كبيرة بما يخفيه؛ لذا كان تفاخره بشجاعته، ورجولته، ومروءته إظهاراً مقصوداً؛ لأنه صمت عن أمر مقصود في الأغلب، هو عقدة نقص تولدت لديه بسبب نسبه إلى ندبة.

ويمكن أن نرى أن خطاب الصمت موجه إلى المتلقي المتنبه، فيشارك المبدع في إنتاج النص. وهو - في الوقت نفسه- موجّه إلى ذات المبدع الحيرى، الباحثة عن وسيلة تعبير باللغة. أليست اللغة مسكن الإنسان[2]؟ إنها تسكن الإنسان بالقدر الذي يسكن هو فيها.

---

(1) شعر خفاف بن ندبة: 2- 4، 5/ 40- 41 فيد غيقة وساعد وكثيب: أسماء أمكنة، المرة: القوة والشدة، ألابس: أخالط.

(2) محمد مصطفى العريصة، الترجمة والهرمنوطيقا، ص19، 24.

ونجد في النص المشتمل على بلاغة الصمت بوحاً من نوع خاص: نجد قلقاً، وأسئلة وجودية، واعترافات ضمنية؛ لذا يمكن أن ننظر إلى الصمت في عرض وجهة النظر على أنه صمت ناطق بلغة مختلفة، وأن له علاقة بمشاعر وجودية ترتد إلى الذات، فيبقى الكلام الموجه إلى الآخر في النسق الظاهر، ويستتر الكلام المرتد إلى الذات في النسق المضمر.

إن في صمت ابن ندبة عن ذكر أمه في شعره كلّه اعترافاً كاملاً، وهو صمت يحمل بوحَه معه، كما يحمل مشاعر الغربة، وهو يعرض وجهة نظره.

6ـخاتمة

ينضح شعر من انتسب إلى أمه ذاتية، فتبنى وجهة النظر على أساس ذاتية الناظِر. وترتبط وجهة النظر بالآخر ارتباطاً عضوياً؛ ذلك لأن الآخر حاضر في خطاب الذات بالقوة نفسها التي تبدو فيها الأنا طاغية. ويمكن أن نسجل النتائج الآتية:

- يمكن أن ننظر إلى وجهة النظر على أنها مجموعة إدراكات، وأفكار مقترنة بها. وهي أداة من أدوات إنتاج المعنى في الشعر. وثمة علاقة قوية بين وجهة النظر، والبعد الحجاجي وذاتية الشاعر.
- لعرض وجهة النظر طبيعة استعراضية، وتفترض هذهِ الطبيعة بناء الشعر على السرد، ويضيق مجال الرؤية لينحصر في شخصية واحدة لدرجة تضحي معها الشخصيات الأُخَر مسطحة.
- شعر من انتسب إلى أمه شعر مقطّعات –غالباً– حين يذكر الأم. وتبدو شدّة تعالي الشاعر بنفسه أكبر من شدة فخره بأمه.
- كثيراً ما عمد هؤلاء الشعراء إلى جمل حِكَمية في بسط وجهات نظرهم؛ لإضفاء صفة الثبات، وسمة الموضوعية عليها.
- يعني لجوء من انتسب إلى أمه إلى تورّم الذات عدم التصالح مع الواقع؛ إذ يخفي شعوراً بالألم يختلف عما يظهره.

- يقترن اتساع الفضاء النصي لوجهة النظر بوفرة الوصف. فقد يصف الشاعر نفسه من خلال أمه بهدف تأكيد ذاته. فليس المهم حضور وجهة النظر، أو غيابها بل المهم درجة حضورها في علاقتها بالحِجاج، وفي ارتباطها بالذاتية.
- يعني الحديث عن مبئِّر حديثاً عن وجهة نظر. ويعني الحديث عن مبأًر حديثاً عما هو مستكشَف من قبل الذات المبئِّرة؛ أي يعني حديثاً عن رؤية.
- يبدو الشاعر المنتسب إلى أمه قابلاً النسب، أو رافضاً له. وهو في الأحوال كلها يبحث عن بديل. فحين يقبل شيئاً يسعى إلى تكريسه وتأكيده، وحين يؤكد ذاته يسعى إلى تكريس فكرة ما.

المصادر والمراجع

- - القرآن الكريم
- - الآمدي "أبو القاسم الحسن بن بشر ت: 370هـ"، المؤتلف والمختلف في أسماء الشعراء وكناهم وألقابهم وأنسابهم وبعض شعرهم، صححه وعلق عليه: د. ف. كرنكو، بيروت: دار الجيل، ط: 1، 1991
- الأصفهاني، أبو الفرج، الأغاني، شرحه وكتب هوامشه: علي مهنا، بيروت: دار الفكر، د.ت
- الجوة، أحمد، سيميائية البياض والصمت، جدة: مجلة علامات في النقد، العدد 30
- ابن الدمينة، الديوان، أحمد راتب النفاخ، دمشق: دار العروبة، 1959
- ابن سلامة، رجاء، العشق والكتابة، ألمانيا: منشورات الجمل، ط: 1، 2003
- سمعان، أنجيل بطرس، وجهة النظر في الرواية المصرية، القاهرة: مجلة فصول، عدد 2، 1982
- السيد، فؤاد صالح، معجم الذين نسبوا إلى أمهاتهم، لبنان: الشركة العالمية للكتاب، ط: 1، 1996
- ابن شداد، عنترة، شرح الديوان، تحقيق وشرح: عبد المنعم عبد الرؤوف شلبي، بيروت: دار الكتب العلمية، ط: 1، 1980
- عبد المطلب، محمد، قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1995
- العريصة، محمد مصطفى، الترجمة والهرمنوطيقا، المغرب: مجلة فكر ونقد، عدد 6 ، فبراير، 1998
- العمامي، محمد نجيب، تحليل الخطاب السردي- وجهة النظر والبعد الحجاجي، تونس: كلية الآداب والفنون والإنسانيات بمنوبة - وحدة الدراسات السردية ومسكلياني للنشر، ط: 1، 2009
- العمامي، محمد نجيب، الذاتية في الخطاب السردي (الإدراك والسجال

والحجاج)، سوسة: دار محمد علي الحامي، ط: 1، 2010
- ابن قميئة، عمرو، الديوان، عني بتحقيقه وشرحه: د. خليل إبراهيم العطية، بيروت: دار صادر، د.ت
- القيسي، نوري حمودي، شعراء أمويون، دراسة وتحقيق، بغداد: مطبعة المجمع العلمي العراقي، 1982
- ابن قيم الجوزية، شمس الدين، روضة المحبين ونزهة المشتاقين، تحقيق: أحمد عبيد، دمشق: المكتبة العربية، 1349هـ
- ابن منظور الإفريقي المصري، لسان العرب، بيروت: دار صادر، ط: 3، 1994
- ابن ندبة، خفاف، شعره، جمعه وحققه: نوري حمودي القيسي، بغداد: ساعدت جامعة بغداد على نشره، مطبعة المعارف، د.ت
- وهبة، مجدي والمهندس، كامل، معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب، بيروت: مكتبة لبنان، ط: 2، 1984

المراجع الأجنبية المترجمة

- أرسطو، الخطابة، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1986
- باختين، ميخائيل، الخطاب الروائي، ترجمة: محمد برادة، القاهرة: دار الفكر، ط: 1، 1987
- بوتور، ميشيل، بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة: فريد أنطونيوس، سلسلة زدني علماً، بيروت وباريس: منشورات عويدات، ط: 2، 1982
- تودوروف، تزفيتان، المبدأ الحواري، دراسة في فكر ميخائيل باختين، تر: فخري صالح، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ط: 1، 1992

المراجع الأجنبية

- (Figures): Genette, Gérard. III, Seuil. Paris, 1972.
-(La construction textuelle du point de vue): Rabatel,(Alai). Delachaux et Niestlé, Lausanne.Switzerlan).Paris,1998.
-(Une histoire du point de vue): Rabatel,(Alai). Klincksieck / Centre d'Etudes Linguistiques des Textes et des Discours:Université de Metz, 1997.

الفصل الثاني

الرؤيا في خطاب الأحلام والمنامات في الأدب العربي القديم

1ـ مصطلح الرؤيا وعلاقته بأدب المنامات

يعد مصطلح الرؤيا المصطلح المضاد لمصطلح الرؤية، وقد وردت الرؤية معجمياً بمعنى الرؤية البصرية حين تتعدى إلى مفعول واحد، وبمعنى العلم حين تتعدى إلى مفعولين[1] فلا تعني الرؤية البصرية، بل تمتد؛ لتتصل بالفكر، والفطنة، وتستوعب الرؤية في النص الأدبي هذه المعاني جميعها. فالرؤية في الأدب رؤى، فقد تكون رؤية بصرية، وصفاً لواقع وحديثاً عن ظواهره، ورؤية قلبية حين تترافق بحديث عن موقف المبدع، وتصوراته إزاء واقعه.

أما الرؤيا فتشير إلى المتخيل، والما ورائي[2]. وتعني الرؤيا تجاوز الواقع إلى المتخيل، وتسهم ـ في النص الأدبي ـ في تقديم الموقف الفكري للمبدع حين

---

[1] لسان العرب، مادة رأى، قال ابن سيدة: الرؤية: النظر بالعين والقلب.

[2] لسان العرب، مادة رأى، الرؤيا ما رأيته في منامك، قال ابن بري: وقد جاء: الرؤيا في اليقظة، قال الراعي:

فكبّرَ للرؤيا وهشّ فؤادَه ... وبشّرَ نفساً كان قبلَ يلومها

وقد فرقت المعاجم بين الرؤيا والحلم والمنام، فقال ابن منظور: إن الحلم ما يراه النائم في نومه، والمنام والمنامة: موضع النوم، وفي التنزيل العزيز: "إذ يريكهم الله في منامك قليلا". وقيل هو هنا العين؛ لأن النوم هناك يكون، وأثر عن النبي الكريم قوله: الرؤيا من الله والحلم من الشيطان. وقد وجدنا أنها مترادفات تشير إلى ما يراه النائم في نومه، وقد آثرنا مصطلح المنام بدلاً من الحلم؛ لأنه مقترن بثنائية الرؤية/ الرؤيا، فما تريه العين للإنسان يحمل بعداً رؤيوياً، أما الحلم فيحيل على الرؤيا مباشرة. والرؤيا التي نهتم بها لا تعني الرؤية الصالحة من الله بل المصطلح الذي يهتم بالنسق المضمر في النص الأدبي، وبما وراء السطور. فالنص الأدبي يحمل نظرة ذات بعد فلسفي، وتبصراً بمصير الإنسان.

تتضمن إدراك علاقات الواقع، والصورة التي ينبغي أن تسود تلك العلاقات في المستقبل[1].

إن لكل مبدع موقفاً من الحياة، وحين يقدم رؤيته الواقعَ فإنما يقدم الرؤيا البديلة منها في النسق المضمر. ولأن الرؤيا تجربة مع الواقع، واستشراف للمستقبل من خلال الذات المبدعة نرى أن لا رؤيا من غير رؤية. فإن لم تتجه الرؤيا إلى تجاوز الواقع إلى المستقبل، أو الانكفاء - إن انكفأت- إلى الخلف ظلت محكومة بأنها رؤية. ويتعين على ذلك أن الرؤيا ترتبط بالواقع، وتتجاوزه في الآن نفسه. فهي تصحيح سلبي (استشرافي، افتراضي، تأمّلي) للواقع، يضفي المبدع بها على الحياة ما هو غير موجود فيها حين يفسر الماضي، أو يشكّل المستقبل. وإذا كانت الرؤيا محملة بالبعد الفكري فثمة فرق بين أدب يعبر عن فكر، وفكر يتمثل أدبياً.

إن الرؤيا عملية تخيلية، تكشف الأشياء، وتمنحها وجودها، وتقدم زوايا من الواقع مترافقة بأبعاد نفسية للمبدع. لكنها ليست وحيدة، بل ثمة علاقة جدلية بين الرؤى. فثمة رؤيا، ورؤيا مضادة[2]، فإما أن تقترب منها، أو تتصادم معها. وثمة رؤيا تستشرف المستقبل، ورؤيا تنكفئ إلى الماضي. وهي ليست هروباً، بل هي نوع من البحث عن توازن يفتقده المبدع في واقعه، تحفر في النسق المضمر؛ لتكوين رؤية متماسكة للكون.

---

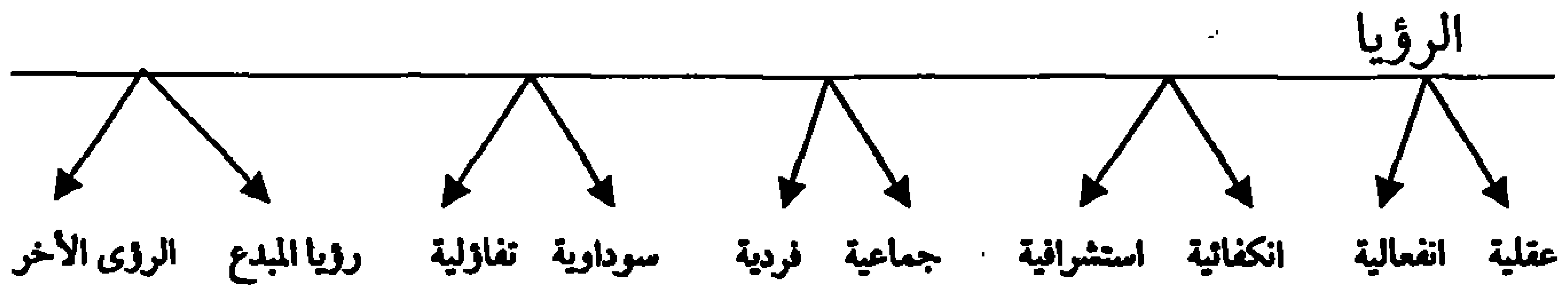
[1] للتوسع في مصطلح الرؤيا انظر: عبد المحسن طه بدر: 1985، الرؤية والأداة، ط2، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ص18

- شكري عياد: 1978، الرؤيا المقيدة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص4
- جبرا إبراهيم جبرا: 1979، ينابيع الرؤيا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت
- عبد الله عساف: 1996، الصورة الفنية في قصيدة الرؤيا، ط1، دار دجلة، القامشلي، ص165

[2] لا نقصد بالرؤيا المضادة أن للمبدع رؤيا تتضاد مع رؤياه التي يقدمها، بل إن رؤياه تدخل في علاقة تضاد مع رؤى الآخرين. فالرؤيا تعبير فكري عن موقف عام من الحياة.

كما أن ثمة فرقاً بين الرؤيا الفردية التي تمثل أحلام فرد، أو فئة معينة، والرؤيا الاجتماعية التي تمثل تطلعات مجتمع بأكمله. وبقدر ما يكون تبصر المبدع عميقاً تكون الرؤيا واعية[1].

ويمكن - بناء على ما سبق- أن نقدم توصيفاً موجزاً للرؤيا كما يأتي:



ولأن الرؤيا ذات بعد حلمي، ولأن الحلم يحمل إشارات تنبؤية نجد أن لها علاقة وثيقة بأدب المنامات في الأدب العربي القديم. ويمكن أن ننظر إلى أدب المنامات على أنه أدب الرؤيا بامتياز. ويعني البعد الرؤياوي في أدب المنامات أن خطاب المنام ابن بيئته، وأن المبدع يشكل رؤيته في المنام؛ ليقدم الرؤيا في نسقه المضمر، فخطاب المنامات يشتمل على علامات دالة على الأنساق الثقافية، ويشتمل على بنى معرفية فيها تاريخ رسمي، وآخر مضمر؛ ذلك أن خطاب المنام على علاقة وثيقة بالواقع والطموح، تظهر الرؤيا غوصه في أعماق الواقع، وفهمه الخاص له[2].

ويجمع أدب المنامات بين الثقافة العالِمة، والثقافة الشعبية. ولأن نص المنام يجمع الثقافتين نجد أن فيه ثقافة ظاهرة، وأخرى مضمرة. وتساعدنا الرؤيا على

---

(1) ترى د. ريتا عوض أن الأديب الحق ينفرد بطاقة رؤياوية تنفذ إلى جوهر الحقائق الأساسية في الوجود، وبقدرة على التعبير تتخطى اللغة التقريرية إلى لغة مجازية إيحائية. وحين تتعمق رؤيا الأديب يبلغ تعبيره أبعاداً رمزية وأسطورية تعيد خلق اللغة، والوجود. انظر: أدبنا الحديث بين الرؤيا والتعبير، لوحة الغلاف

(2) لا نقصد بأدب المنامات ما جاء في كتب تفسير الأحلام ككتاب ابن سيرين، وعبد الغني النابلسي، بل نقصد المنام الذي أخذ طابعاً أدبياً، والذي يتجلى فيه تعدد الأنساق وصراعها. ويكون المنام في هذه الحال فعلاً قصدياً واعياً من قبل المبدع.

الكشف عن النسق المضمر، وهو أهم مما يبدو على مستوى الرؤية. ويتعين على ذلك أن المنام حكاية سردية تحمل رؤيا معينة تعرّي الواقع[1].

وثمة فرق بين الرؤيا التي يقصد بها الكرامات، والمنام. وقد تحدث القدماء عن ماهية النوم، وحقيقته[2] كما تحدثوا عن البعد الرؤياوي في خطاب المنام[3] ووجدوا أن المنامات لا تراعي قواعد المنطق، والزمان، والمكان.

وكما أن ثمة فرقاً بين الرؤيا/ الكرامة الصوفية، والمنام، ثمة فرق بين المنام، وحلم اليقظة. فلئن كان المنام يريح الجسد فإن حلم اليقظة يريح النفس حين

---

(1) يرى ساسين عساف أن الكتابة الفنية رؤيا تجسدت بصورة وإيقاع. انظر: دراسات تطبيقية في الفكر النقدي الأدبي محورها الرؤية والرؤيا، ص133

(2) للمنامات أهمية كبرى في مختلف الحضارات. فقد كان البابليون، والمصريون، والهنود، واليهود يرون في الحلم حقيقة تنبؤية. انظر: فريدريش مون ديرلايسن، الحكاية الخرافية، ص87

وقد ذكر محمد بن عبد الله بن عربي في باب حقيقة النوم، وحكمته أن الله خلق للعبد النوم؛ ليعلم به كيفية الانتقال من حال إلى حال، وصفة الخروج من دار إلى دار. فإنه موت أصغر، وانقطاع عن عالم التصرف الأدنى مع الآدميين، والإكباب على الدنيا، ومعانيها. وإنه إقبال، وتفريغ؛ لإدراك الحقائق بطريق الأمثال، واطلاع على ما يكون غداً، ويقظة محققة بدلاً من موت مفقد، ونوم مفسد. انظر: محمد بن عبد الله بن عربي، باب حقيقة النوم وحكمته، قانون التأويل، ص449- 470

وقد كان النقاد القدامى أكثر تفصيلاً ودقة من النقاد المحدثين، إذ فرقوا بين الحلم، والمنام اعتماداً على ورودهما في القرآن الكريم. فقد ورد الحلم في مواضع متعددة: يوسف: 44، الأنبياء: 5، أما المنام فقد ورد في: الصافات: 102، والأنفال: 43 أما النقاد المحدثون فقد اكتفوا بالتفريق بين الرؤية، والرؤيا. وسنعتمد على مصطلح الحلم حين نتحدث عن حلم اليقظة، والمنام حين نتحدث عما حدث في أثناء النوم.

(3) لدى إخوان الصفا لا بد أن يكون للمنام امتداد زمني، ورسالة قد تكون خيّرة، وقد تكون شريرة. فبالمنامات معرفة الإنذارات والبشارات. انظر: رسائل إخوان الصفا وخلان الوفا، ج3/ 246

تستجيب الأفكار، والأحاسيس في المقام الأول، لما يُطلب منها في المنام، وهو مكان لعالم الحرية[1] فثمة تبادل بين النوم، واليقظة. وهو في الأحوال كلها حركة في فضاء، تتحرك شخصياته في مشهد يخرق المألوف، ويشتمل على سلسلة أنساق دينية، وثقافية، واجتماعية، وسياسية. لكن هذا التحرك في فضاء له زمانه، ومكانه، لا ينفصل عن الواقع الاجتماعي، بل يولد منه؛ لذا نرى أن خطاب المنام يلح على وجود أزمة في الواقع، يكون الخلاص منها باستشراف رؤياوي قد يمتد إلى المستقبل، وقد ينكفئ إلى الخلف. فلا يهم المنام بقدر ما تهم معرفة المنام؛ أي البعد الرؤياوي فيه.

ولغة المنامات لغة مجازية تمتح من الأنساق الثقافية. لكن ثمة فرقاً بين المنام، والرمز. فللمنام علاقة بالنائم/ الذات، وعلاقة بالآخر. ولا علاقة له بالرمز؛ إذ يفيد الرمز في دراسة الأسطورة بوصفها حلم شعب[2] فثمة تأويل للمنام، وثمة رمز. وإذا نظرنا إلى المنام من منظار البعد الرمزي ألغينا البعد الرؤياوي المرتبط بالذات الحالمة، والذات المؤوِّلة[3] لأن المنامات ليست نصوصاً رمزية مشبعة بالدلالات[4] بل إن المنام على علاقة بالمبدع الذي أنتجه، والمتلقي الذي يقع على عاتقه مهمة التأويل، لكن لغته مجازية، رامزة.

وإذا كان أدب المنامات أدب الواقع، والرؤيا فكيف تجلت جدلية الواقع/ الحلم في خطاب المنام؟

---

(1) انظر: غاستون باشلار: الخيال ونقد العلم، ص88

(2) انظر: جيرالد برنس: 2003، معجم المصطلحات- المصطلح السردي، ص25

(3) يرى سيغموند فرويد "Sigmund Freud" أننا نخطئ إذا تصورنا "كذا" يوم إذا تعمقت معرفتنا بعلم رموز الأحلام "مفاتيح الأحلام" أن نستغني عن استجواب النائم عن أفكاره في حال اليقظة. انظر: الحلم وتأويله، ص73

(4) رأت دعد الناصر أن المنامات نصوص رمزية. انظر: المنامات في الموروث الحكائي العربي، دراسة في القص الثقافي والبنية السردية، ص26

2ـ جدلية الواقع/ الحلم في أدب المنامات

لا يتمثل الهدف في دراسة جدلية الواقع/ الحلم في إسقاط الرؤيا على نص المنام. فالرؤيا تنجم عن النص نفسه. ونص المنام نص صنعه مبدع لديه أفق فكري معين، يتمكّن بمنامه من ابتداع مجتمع حُلمي يعبر عن مواقفه، وكأنه ينجم عنها.

وتعدُّ رسالة الغفران للمعري رحلة حُلمية إلى الجنة، شكّلها كما أراد على وفق رؤيا معينة. فهي رحلة عُلْوية يلتقي فيها أهل الجنة، وأهل النار. وقد مزج بين رؤيته الواقعَ، وحال الحلم منحازاً إلى إمامة العقل، فلم يشر إلى كيفية انتقال ابن القارح، وزيارته أصحابَ السعير، ولا يحدِّد نهاية كل شخص إلا في العالم الآخر. والسؤال الذي يشكل بؤرة المنام: بِمَ غُفر لك؟ وهو سؤال يلقيه ابن القارح على مَنْ التقاهم في الجنة. وينال الشعراء لدى المعري المغفرة بفضل بيت شعر، أو أبيات نظموها تعظيماً للدين، أو حثاً على فعل الخير. ولا يلج فردوسه إلا الشعراء المشهود لهم بالتفوق، ولا يقطن جحيمه إلا فحول الشعراء كامرئ القيس، وبشار، والشنفرى. فالآخرة بتصوره لأناس جازفوا بالقول، ويجب أن يتحمّلوا تبعاته.

إن نمط الكلام في رسالة الغفران أشبه بلغة الأحلام "وهذا فصل يتسع، وإنما عَرض في قولٍ تام كخيال طرقَ في المنام"[1] فاختار المنام؛ لتكون له حرية في بناء عالمه القصصي، فأعاد الشخصيات إلى تشكيل فنيّ يختلف عن تشكيلها الواقعي، واستكمل نواقصها، وأقصى مألوفها، فتفجرت لديه صور كثيرة. فلا شيء لا يمكن تحقيقه في المنام. فقد تمنى ابن القارح، وعديّ بن زيد، والنابغة الذبيانيّ، والنابغة الجعديّ أن يكون الأعشى معهم، وقالوا: كيف لنا بأبي بصير، فلا تتم الكلمة إلا وأبو بصير قد خمسهم، فيسبّحون الله، ويحمدونه على أن قد جمع بينهم[2]

---

[1] رسالة الغفران، ص164

[2] المصدر السابق، ص204

لقد جمع المعري بين الواقع، والحلم، وجعل كلاً من الطرفين يضفي على الآخر شيئاً من خصائصه، فعوّض النواقص، وأحدث توازناً لمن حُرموا من الجمال، والكمال في الحياة. وهو أمر مرتبط بالرؤيا، فقد عوض النواقص للمحرومين؛ لأنه حُرم من نعمة البصر، فزهير بن أبي سُلمى سئم الشيخوخة، وأعباءها نراه يرتدّ شاباً كالزهرة الجَنِيَّة.. وكأنه ما لبس جلباب هرم، ولا تأفّف من البرم، وكأنه لم يقل: سئمتُ تكاليف الحياة...[1] والشعراء العور كتميم بن أُبيّ بن مقبل، والشمّاخ بن ضرار يملكون عيوناً جميلة "ما رأيت أحسن من عيونكم في أهل الجنان، فمن أنتم خُلد عليكم النعيم؟ - نحن من عوران قيس.."[2]

لقد أعاد تشكيل الواقع، وامتلك حرية[3] فحرر الكثيرين مما علق في نفوسهم من الحزن، والخوف.

واستطاع المعري أن يجمع بين الواقع، وما يتمناه للواقع، فقد عرّض بالقرامطة، ولم يُدن من قتل الحلاج، وأدان من يعتقد به اعتقاداً مغالياً، فوصفه بالشعوذة[4] وجعل المنام في الفردوس كالمثَل يحيل على دلالات عميقة تغوص في الأعماق؛ لأنه لم يشأ أن يقدم مناماً تفسيرياً بل أراد أن يدفع الكتابة من الواقع إلى الحلم، والانطلاق إلى ما وراء الحلم. فالمنام نوع من أنواع الحكاية، وما وراءه نوع من أنواع السرد المتخفي وراء الحكاية.

---

(1) المصدر السابق، ص182

(2) المصدر السابق، ص237

(3) يرى جيرار جينيت "G. Genette" أن الرؤيا تخليق إبداعي للنص الأدبي، فالمهم في الحلم هو ما وراء الحلم. انظر: خطاب الحكاية، ص87

(4) رسالة الغفران، ص38

وقد ارتفع بالواقع نحو الحلم/ الرؤيا. فثمة رؤيا أخلاقية مضمرة. لقد تراسل مع المعتقد الشيعي الذي يدور حول شفاعة آل البيت، وأدخل الأعشى الجنّةَ بشفاعة علي بن أبي طالب "كرّم الله وجهه"[1] فالرؤيا تقرِّب المنام من الواقع.

إن تصورات المعري تصورات إنسانية بحتة، وجزء من واقعه حاول إيهام المتلقي به. فالجنة التي قدّمها هي المنام، وما وراءه تصور لواقع يطمح إليه، فقد عرّى السلطة العباسية، ورفع من شأن العقيدة الفاطمية حين أورد شواهد تصف خليفة الله بين الناي والعود، وقدّم لشخصياته تصوراً مفارقاً للمتداول، والمألوف.

ويبدو المنام حكاية مشاكلة للواقع المعيش، ذات بُعد يعتمد التخييل. لكن الرؤيا تتجاوز النظام الاجتماعي الذي يبدو على مستوى الرؤية نظاماً إنسانياً، فتتعمق في معنى الحياة، ودراما الخير، والشر. يقول عُبَيد بن أيوب العنبري متحدثاً عن حُلم يقظة[2]:

ألمَّ خيالٌ من أُميمةَ طارقٌ	وقد تَلِيتْ من آخرِ الليلِ غُبَّرُ
فيا فرحاً للمدلِجِ الزائرِ الذي	أتانا وفي ريطاتِه يتبختَرُ
فثـرتُ وقلبي مقصَدٌ للذي به	وعيني أحياناً تَجُمُّ فتَغْمُرُ
إلى ناعجٍ أما أعالي عظامِه	فشمٌّ وسُفلاها على الأرضِ تَمهرُ
أيا جَمَلي إن أنتَ زرتَ بلادَها	برحلي وأجلادي فأنت مُحَرَّرُ
وكيف تُرَجّيها وقد حالَ دونها	من الأرضِ مَخشيُّ التنائفِ مُذعَرُ

---

[1] المصدر السابق، ص252

[2] عبد المعين ملوحي، أشعار اللصوص وأخبارهم، ج2/ 219- 220

لأن واقع الشاعر مأسوي عوض عنه بحلم يقظة. فيتراءى الطيف في الليل، ولليل دلالة إيحائية لدى الشاعر اللصّ، فهو ميدان صراع، وتمرّد، وميدان لقاء في الحلم. ولأنه يقاسي في الحياة يعوض بحلم يقظة، فلأميمة علاقة بالقهر الاجتماعي الذي عاناه، واللذة سلاحه في مواجهة الزمن، ووسيلة هروب من الواقع في الوقت نفسه. فهذا الطيف سبب في ثورته إلى جمله – مع ملاحظة اللغة المتمردة– سيوصله إلى أميمة، وهو قوي، وقوته تعبير عن الرغبة في الانتقال من واقع سيّئ إلى واقع أفضل، فيغريه بأنه سيمنحه الحرية إن تمكن من الوصول إليها. إن طيف أميمة طيف نفسي، خيط يربطه بالحياة، وتفاعلُ الشاعر وجمله للوصول إليها إنما هو تعبير عن الرغبة في الوصول إلى الأمن، والأهل، والوطن. إن الشاعر وجمله يسعيان إلى التحرر من قيد. وفي سؤاله: "وكيف ترجيها" يتجلى البعد الرؤياوي، فالوصول إلى الوطن لن يكون إلا بتغيير سبيل اللصوصية، وهو أمر يرفضه طالما استمر الوضع الذي يرفضه؛ لذا يتأجج حنين دائم إلى وطنه، لا سبيل إلى إطفائه.

وللطيف قيمة إيديولوجية، وإنسانية، وعاطفية، وإبداعية، فيه إيحاء بواقع مأزوم، لكن الرؤيا ثابتة، فعقم الواقع لن يغير في ثوابت الشاعر.

يأتي الطيف، فيتألم الشاعر، وسرعان ما يزول، فيستفيق إفاقة موجعة، فمساحة الحرية في حلم اليقظة مساحة هشة، وسرعان ما يتحطم عالمه. إن الطيف محاولة للتداوي بالشعر، لكنه ضعيف لا يقوى على مقاومة ضوء النهار، لقد أدرك أن الحبيبة شيء، وطيفها شيء آخر، أو أن حضورها حضور طيفي في حياته.

ويعني حلم اليقظة – في ما يعنيه– استحالة الاتحاد في الواقع، وتبدو الحبيبة ذات طبيعة نَورانية، فيشعر العاشق أنه طيفٌ موازٍ لهذا الطيف، فتنخطف ذاته حين يرى الطيف، ولا يستعيدها إلا حين يستفيق. لقد حرّر صورة أميمة من إسار الواقع، وتوهّم اللقاء، وتحدّى القيود، لكنه التحدي المساوي لمقدار الخيبة.

وقد وظف الشاعر الطيف للتعبير عن الرؤيا الاجتماعية، والسياسية. فالعلاقة بين الواقع والحلم علاقة جدلية، فلا رؤيا من غير حلم، ولا حلم من غير رؤيا متماسكة.

ونجد توظيفاً للعجائبية وللأمور الخارقة في الحديث الطيفي، الأمر الذي يدفعنا إلى التساؤل عن الأنواع الأدبية التي يشتمل عليها أدب المنامات.

3ـ خطاب المنامات والأنواع الأدبية

تعبر الرؤيا عن الآمال، والأحلام، والآلام. ولا توجد رؤيا واحدة في أدب المنامات تعبر عن طموحات العرب، وتستوعب ماضيهم. إن ثمة رؤيا فردية تختلف باختلاف المنام، وباختلاف النوع الأدبي الذي ينضوي فيه المنام. فما علاقة المنام بأدب السيرة الشعبية؟ وكيف يوظَّف فيها؟

3- 1- الرؤيا في منام السيرة الشعبية

يدرج المنام في السيرة الشعبية، وغالباً ما يظهر على شكل نبوءة مركزية، تُشَدُّ إليها أطراف السيرة كلها، وتصبح الأفعال السردية متضافرة لتحقيق المنام/ الرؤيا. ويتجاور في السيرة المنام مع الخبر، والحكاية، والغريب، والعجائبي. فقد وُظِّف المنام في سيرة الظاهر بيبرس للتحدث عن الدفاع عن الوطن بطريقة تضع السيرة في مكان شائق بين التاريخي، والعجائبي. وتمكّننا دراسة الرؤيا في خطاب المنام من اكتشاف نسق مضمر يتلاءم وغرضها الأساس[1]. وقد بدأت السيرة بالابتعاد عن الحقيقة التاريخية حين تحدثت عن شجار بين صبيّين حول مسابقة للحمام الزاجل، فيورطان والديهما الخليفة العباسي المقتدر بالله، ووزيره العلقمي الذي يغضب، ويكاتب المغول، فتصل الجيوش إلى بغداد.

---

(1) ننطلق في دراستنا من أن للنص الأدبي حقيقته الخاصة التي تفارق الحقيقة التاريخية، وأنه لا يقدم واقعاً، بل يعيد تشكيله على وفق رؤية، ورؤيا، فالإبداع خلق عالم موازٍ، نابض نعرف سلفاً أنه ابن خَيَال ولكنه ممكن الوجود.

ويعدُّ المنام طريقة للوصول إلى الحرية الأدبية في تناول التاريخ. فثمة ما أزعج السلطان الصالح أيوب، فرأى مناماً تنبؤياً[1]:

"رأيتُ كأني في برٍّ قفر، متسع الجنبات، فبينما أنا كذلك إذ نظرت إلى واد، فرأيته امتلأ ضباعاً، وكنتُ في وسطهم فريداً، ولم يكن لي مساعد، وحصل لي غاية الكرب، والكدر. فبينما أنا كذلك وإذا بغبار قد ثار، وعلا، وانكشف، وإذا بخمسة وسبعين سبعاً أقبلوا وهم في أعظم همّة، وفي أولّهم سبع مليح الوجه. وقد هجم ذلك الأسد على الضباع، وجعل الأرض منهم خالية. فمن شدة ما اعتراني أنني استيقظت من منامي."

تم التمهيد لقدوم الظاهر بيبرس بمنام تنبؤي، فقد أول العلماء، فقالوا: "يا أمير المؤمنين أما الضباع التي رأيتها فهذه أهل الكفر والضلال، ولا بد أنهم يطلبون أذاك. وأما السباع فهم أهل الإيمان يقطعون من الأعادي الرقاب، فينبغي يا مولانا أن تشتري لنا جلبة مماليك ليكونوا نصرة للمسلمين"[2]

يظهر فيما بعد بيبرس محورَ المنام، فقد قضى على الفساد في القاهرة، وحقّق العدالة الاجتماعية، فعيّنه السلطان في الديوان، وهو لا يعلم أنه المملوك حامل العلامات الأسدية التي رآها في منامه التنبؤي.

وتتوالى أحداث كثيرة مرتبطة بالمنام، فالسباع في منام الملك الصالح سباع مجردة ربطت بجلبة المماليك، والأسد القائد في المنام رُبِط بشيء حقيقي هو بيبرس - ملك الحيوانات بالتركية- وهي علاقة بين المجرد، والمحسوس. ومنحته فاطمة الأقواسي - خليفة بني إسماعيل- اسم ابنها بيبرس. فالمؤوّلون من بني إسماعيل، أو من حلفائهم، يدركون أهمية بيبرس، فينقذونه

---

[1] سيرة الملك الظاهر بيبرس، د. ت، المكتبة الثقافية، بيروت، ص34

[2] المصدر السابق، ص34

من الأخطار، ويعينونه على انتصاراته. وتتكرر حال الإنقاذ الإسماعيلي لبيبرس. فثمة بُعد رؤياوي في إنقاذ بني إسماعيل بيبرسَ. وهنا تفارق السيرة الخبر التاريخي الذي يقول إن الظاهر بيبرس قد قضى على نفوذ بني إسماعيل، ودمّر قلاعهم، وحصونهم[1]. وتتوالى المشاهد التي تتوالد عن المنام التنبؤي، ويمتزج فيها السِّيَري بالعجائبي. فمواهب بيبرس القتالية الخارقة وُجدت لمكافحة أعمال الغدر، ورفع الظلم الاقتصادي. فكلما وقع في مأزق يأتي بنو إسماعيل؛ لينقذوه، وتنقلب أعمال الغدر إلى ضدّها. وتُظهِر السيرة أن بطولة بيبرس الخارقة ليست فردية، بل هي نتيجة التدخل الإسماعيلي فيها.

تؤكد السيرة الشعبية فاعلية المنام في سير أحداثها؛ إذ يُعدُّ محوراً مركزياً. واللافت وظيفة بني إسماعيل في بطولات بيبرس، وحياته، واعترافه بفضلهم[2]. فكأن سيرة بيبرس صنيعة بني إسماعيل، فقد أوّلوا المنام، وأنقذوا بيبرس، وجيشه حتى غدوا الأبطال الحقيقيين.

وقد تم إزاحة الحقائق التاريخية بالمتخيل العجائبي، وبالمنام التنبؤي لدرجة تُشعِر القارئ أن بني إسماعيل قد سلبوا من بيبرس بطولته التاريخية. فأنتج المنام نسقاً ثقافياً مضاداً للتاريخ الرسمي، وخطاباً متخيلاً مناوئاً له[3].

إن المتخيل العجائبي في السيرة يزيح الحقيقة، وقد وطد المنام في بعده الرؤياوي العلاقة بين بيبرس وبني إسماعيل. ولا تقف علاقة المنام/ الرؤيا بالسيرة الشعبية بل تتجاوزها إلى أنواع أدبية أُخَر.

---

(1) جمال محمد سرور، الظاهر بيبرس، ص98- 100

(2) المرجع السابق، ص118

(3) لمزيد من الاطلاع على توظيف المنامات بوصفها علامات سياسية في الأزمات التاريخية ينظر:
Robert Harbison,The Pharaoh,s Dream. London: secker and warberg 1988, pp.30-31, 38

3- 2- المنام/ الرؤيا والحافز السردي

إن الأفكار على علاقة بالمنامات في جانبها الرؤياوي، فيقدم المنام حلاً لتساؤلات يصعب تقديمها من غيره، ففي المنام تتهاوى الأقنعة، فلا مجال للتنكر للعيوب؛ لذا نرى أن المنامات ليست رسائل خارجية، بل هي وليدة الأحوال التي يعيشها الرائي[1].

ونص المنام/ الرؤيا منفتح على الأنواع الأدبية، فهو يقف على الضفة الأخرى من نص الرؤية. ولا بد من تلازم الرؤية/ الرؤيا، فهما طرفان متضادان، ونسقان: ظاهر، ومستتر، وغالباً ما يبدو صاحب المنام مأزوماً، مصطدماً بواقعه. ونستطيع أن نقول إن الرؤية واقعية، وإن الرؤيا ذات طابع حُلمي[2].

وتقع الحكاية في المنطقة الوسطى بين الخبر التاريخي، والجانب الفني التخيلي. فقد ورد في منامات ابن أبي الدنيا[3]: "كان لي جار في منزلي وسوقي، يشتم أبا بكر وعمر –رضي الله عنهما- قال: فكثر الكلام بيني وبينه، فلما كان ذات يوم شتمهما وأنا حاضر، فوقع بيني وبينه كلام حتى تناولني وتناولته، فانصرفت إلى منزلي وأنا مغموم حزين ألوم نفسي، قال: فنمت،

---

(1) يرى لودفج كلاج "Ludwig Klage" أن عالم الأحلام لا يقل واقعية عن عالم اليقظة، ولكنه واقعي بطريقة مختلفة. فالمنامات تزود باستبصارات أعمق بوظائف الفعل... فلا فرق بين ما تفعله وأنت نائم، وما تفعله حين لا تكون نائماً. انظر: الكسندر بوربلي، أسرار النوم، ص84

(2) الواقعية هي "تشكيل الواقع فنياً"، ولذلك أُطلِق هذااللفظ على المدرسة الواقعية Realism. ولا نقصد بها الانعكاس المباشر للواقع.

(3) ابن أبي الدنيا، المنامات، ص135 لم يهتم ابن أبي الدنيا بتحديد الفوارق بين مصطلحات المنام والحلم والرؤيا، وترد لديه مترادفة بمعنى رؤية الأحياء الذين فارقوا الحياة في أثناء النوم، وسؤالهم عن مصائرهم.

وتركت العشاء من الغم، فرأيت رسول الله في منامي من ليلتي، فقلت: يا رسول الله فلان جاري في منزلي وسوقي، وهو يسبُّ أصحابك؟ قال: من أصحابي؟ قلت: أبا بكر وعمر، فقال رسول الله خذ هذه المدية، فاذبحه بها، قال: فأخذته، فأضجعته، فذبحته، فرأيت كأن يدي قد أصابت من دمه... قال فألقيت المدية، فقلت: انظروا ما هذا الصراخ؟ قالوا: مات فلان فجأة، فلما أصبحتُ نظرتُ إليه فإذا خطّ موضع الذبح"

يغادر النص السابق الخبر التاريخي حين يدخل المنام فيه، فيحمل جانبا حكائياً، ويجعل الإسنادُ خطاب المنام متشاكلاً مع الخبر، لكن سرعان ما نصل إلى التباين مع حكاية المنام. فالفضاء النصي للمنام مرصود بوجهة نظر "رؤية" ابن أبي الدنيا التي هيمنت على المنام ونتيجته، فتجتمع خطوطه في العمق. فثمة رؤيا دينية تحمل نظرة خاصة تقوم على تبصُّرٍ بمصير من يقوم بفعل الشتم، وتحمل من خلال حكاية المنام بديلاً من الرؤية، وتفسيراً للحياة. ففي المنام طاقة تخيلية، وطابع حكائي يتشكل به ويُعرض، ويثير لدى المتلقي أفق انتظار، فيولد الحكي المتعة التي لا تمنحها سائر الأشكال التعبيرية. فرائي الحلم راوٍ، وبذلك يتحول المنام إلى نص يُحكى، وتتكثف الرؤيا، ويمتزج العجائبي والغرائبي بالحكاية، ويقع الحلم بين الوقائعي، والمتخيل.

وينفتح المنام هنا على السياسي، والديني، والجمالي. ففيه خطاب سردي ثقافي يراوغ خطاب الثقافة العالِمة. وهو خطاب حكائي، ويفترض كل خطاب حكائي محكياً له[1]. فيتخذ المنام من المتلقي موضوعاً له بالقدر نفسه الذي يكون للمحكي، ويصبح المنام نتاج معرفة، وتحمل الرؤيا تداخلاً وكثافة رمزية، ويسير المنام في سير خطي لا انكسار فيه.

---

[1] نقصد بفعل الحكي التجلي الخطابي الذي تتشكل فيه الأحداث بطرق مختلفة، ويتم تقديمه باللغة والحركة.

ويتجلى الحافز السردي في رسالة الغفران، فقد كانت رسالة ابن القارح حافزاً أساسياً للسرد في منامات المعري، فقد كفّر ابن القارح بعض الشعراء، ورماهم بالزندقة والإلحاد في رحلته السماوية التي التقى فيها أهل الجنة، وأهل النار. أما رد المعري فكان صادراً عن نزعته العقلية، فتتفاعل رسالته تفاعلاً كبيراً مع أدب المنامات، وإن اختار اسم رسالة لها[1]. "أتدري من أنا يا علي بن منصور؟ أنا توفيق السوداء التي كانت تخدم في دار العلم ببغداد على زمان أبي منصور محمد بن علي الخازن، وكنت أُخرِج الكتب إلى النّساخ، فيقول: لا إله إلا الله لقد كنتِ سوداء فصرت أنصع من الكافور، وإن شئت القافور "وعاء طلع النخل" فيقول: أتعجب من هذا والشاعر يقول لبعض المخلوقين:

لو أن من نوره مثقالَ خردلةٍ   في السودِ كلِّهمُ لابيضّت السودُ

إن الذات القارئة ذات متغيرة، والمعرفة كذلك بسبب تطور أشكال التفكير. ونستطيع القول إن السرد التراثي يقوم أساساً على فكرة الحافز. فلا يوجد سرد بوصفه فعلاً سردياً من غير حافز، فلم تكن رسالة الغفران جواباً مباشراً عن رسالة ابن القارح، لقد أراد المعري —في البعد الرؤياوي- صنع عالم إبداعي يحتضن مفاهيم الثقافة، والمجتمع. ويفرض الفعل السردي على القارئ أن ينسى هذا الحافز لحظة، فثمة حلقة سردية، وهنالك حافز يتم نسيانه، ثم عودة تذكره.

وليس أقرب إلى الحدث السردي من المنامات، فلا يمكن أن يكون المنام مجرداً، ولنأخذ مثالاً منامات ألف ليلة وليلة، إنها رموز تهدي الرائي إلى حل

[1] رسالة الغفران، ص287 لدى المعري رؤية فلسفية مبطنة بسخرية عبقرية، وسبقٌ فني فريد في الكشف عن رؤية للوجود، والوعود الأخروية، والأديان، وقيمة الشعر، والفن، والجمال...إلخ. ونلاحظ الأبعاد الغنية في قصة توفيق السوداء التي انقطعت في الدنيا- بسبب سوادها- للعبادة والعمل، ثم جعلها الله في الجنة ناصعة البياض. كما نلاحظ الفرق النوعي في توظيف المنام لدى المعري، وفي الأدب الشعبي.

مشكلات يصادفها. فتقوم حكاية الملك جليعاد وشماس على منام يراه الملك، ويقصّه على كبير وزرائه شماس[1]: "إني رأيتُ في ليلتي هذه مناماً هالني وهو كأني أصب ماءً في أصل شجرة، وحول تلك الشجرة أشجار كثيرة، فبينما أنا في هذه الحالة إذ بنار خرجت من أصل تلك الشجرة، وأحرقت جميع ما حولها من الأشجار، ففزعت من ذلك، وأخذني الرعب"

ويؤول أحدهم المنام بأن الملك سينجب غلاماً لا يكون كأبيه عادلاً في رعيته، وينجب الغلام، ويعمل الجميع على تنشئته تنشئة صالحة، لكنه يستسلم لنصيحة إحدى نسائه، فيفتك بكبير الوزراء ومستشاريه بزعم أنهم يتآمرون عليه، وتسوء سيرته.

يصوغ هذا المنام حبكة ضمنية تغني الأبعاد الدلالية في النص، وتدور حول صراع الذات مع الجماعة. ويعمل السرد على الخطابات الأدبية وغير الأدبية، فتتجاور الأنواع في السرد[2].

وينتمي المنام السابق إلى الماضي -شأن خطاب المنامات- فيتشاكل مع الحكاية المنتمية إلى الماضي، لكنه يفارق دلالة الماضي بالرؤيا الاستباقية، ثم تأتي الرواية، وهي تلحق بالحكاية. ولا يمكن أن تتزامن الرواية والحكاية، فثمة فرق بين زمن الحكاية، وزمن الرواية.

إن المنام/ الحكاية من صنع الرائي/ الراوي، فقد تابع مؤوِّل منام الملك جليعاد بذكر أمثولات ذات بعد رؤياوي، وأراد بها إصلاح السلطة المستبدة، فتبدأ الأمثولة الأولى بتأويل معبّر المنام الذي رآه الملك جليعاد، فيفسر للملك أن

---

(1) مؤلف مجهول، ألف ليلة وليلة، ج462/2

(2) يرى سعيد يقطين أن الجنس الأدبي ثابت، وأن التحول في الأنواع، والتغيير في الأنماط. انظر: الكلام والخبر، ص184 ونرى أن التحول يكون في الخطاب الذي يشتمل على أنواع، فيتشكل خطاب نوعي.

غلاماً جائراً سيرزق به، فيستعين بحكاية السنور والفأر، فالملك القادم سيخون العهد متماثلاً مع السنور الذي غدر بالفأر، فنال عقابه. ونرى أن الوزير شماساً كان يعلم تأويل المنام لكن خوفه من السلطة جعله يخفي ما يغضب الملك.

إن تداخل السرد، والحكاية، والخبر في خطاب المنام ذي البعد الرؤياوي يرسم خيوط المستقبل تبعاً لأنموذج الماضي.

وفي سرد المنامات علاقات تفاعلية بين مَقْصَد النص، ومقصد المتلقي. فنصُّ المنام نسق، وبناء يترتب في إطاره العلاقات، ويعاد تشكيل الأمور على وفق هذا النّسق. ويبقى السرد ميداناً واسعاً فيه حرية كبيرة للتخفي.

وحين يُدرج المنام في نص أوسع يحدث تفاعل داخلي لعناصر النص، وتنشط فاعلية السرد، والدلالة. روى الآبي[1]: "لما خرج محمد بن عبد الله بن الحسن بن حسن.. على المنصور رأى المنصور فيما يراه النائم كأنه قد صارع محمداً، وأن محمداً صرعه، وقعد على صدره، فهمّه ذلك، وجمع العابرين، فكلٌّ وقف، فسأل جدّ أبي العيناء، فقال: إنك تغلبه، وتظهر عليه، قال: وكيف؟ قال: لأنك كنت على الأرض والأرض لك، وكان هو فوقك والسماء له، فسُرِّي عنه"

حاول المؤول أن يريح نفسية كل من الطرفين بالمفارقة بين الأرض/ السماء، المنتصر/ المهزوم، الثبات/ التغير. لقد فهم ما أراده الخليفة، وانطلق منه في تأويله، فسُرَّ الطرفان؛ لأنهما استمعا إلى تأويل يتناسب ورؤيا كل منهما. ويتعين على ذلك أن تأويل المنام تقنية نفسية أداتها الكلمة المؤثرة في رائي المنام؛ لتناسب الرؤيا لديه. فزمن السرد هو الزمن الماضي، لكن تأويله في المستقبل، فثمة مفارقة بين ما حدث في المنام، وما سيحدث.

---

[1] أبو سعد محمد بن منصور بن الحسين الآبي ت"421هـ"، نثر الدر في المحاضرات، ج122/7

ويدفعنا خروج المنام من حدود المألوف، ودخوله في الأمور الغريبة، والمدهشة إلى التساؤل عن الخطابين العجائبي، والغرائبي اللذين بني عليهما.

3- 3- المنام/ الرؤيا والعجائبية والغرائبية

المنام حكاية عجائبية، وإذا ما اتفقنا على أن ثمة رؤيا في خطاب المنام وجدنا أن البعد الرؤياوي لا يتحقق إلا حين يتجاوز المنام عتبة الواقعية. والعجائبي " Fantastique" نوع أدبي قائم في ذاته، يوظف الحكائي، والأسطوري، والرمزي بوعي قصدي بهدف إيجاد أفق توقع يكسر الثوابت في المعاني[1].

ونجد خلطاً لدى النقاد بين العجيب " Merveilleuse" والعجائبي، ونجد أن الخطاب الغرائبي "Etrange " يحمل طاقة الخوف[2]. وأن الخارق لا يمكن تفسيره في حين أن الغريب يقبل تفسيراً.

إن من شأن الابتعاد عن المألوف أن يوسع مساحة الرؤيا، فيبدي الخطاب العجائبي قدرة فكرية إبداعية في التعامل مع مشكلات الواقع، وحلولها. تحطم قوانين الواقع تحطيماً قصدياً؛ لتعبر عن أزمة الأنساق فيه. ففي حكاية قمر

---

(1) يرى تودوروف "Tzvetan Todorov " أن العجائبي هو التردد الذي يحسه كائن لا يعرف غير القوانين الطبيعية فيما يواجه حدثاً فوق طبيعي حسب الظاهر. انظر: مدخل إلى الأدب العجائبي، ص44- 57

(2) ثمة فرق بين العجائبي والعجيب، يرى تووروف أنه إذا قرر القارئ أنه ينبغي قبول قوانين جديدة للطبيعة يمكن أن تكون الطبيعة مفسرة لها من خلالها دخلنا عندئذ في جنس العجيب. انظر مدخل إلى الأدب العجائبي، ص57 وثمة خلط كبير لدى النقاد بين المصطلحين، فتقتضي العجائبية التردد، والحيرة، ولا تعني أن الشيء مستحيل الوقوع. أما الغرائبية فيرى تودوروف أن الغريب المحض في الآثار التي تنتمي إلى هذا الجنس. ثمة سرد الأحداث يمكن بالتمام أن تفسر قوانين العقل لكنها على هذا النحو أو على نحو آخر غير معقولة، خارقة، مفزعة، فريدة، مقلقة، غير مألوفة. المرجع السابق، ص60

الزمان وبدور حلم عجائبي بطلاه عفريت وعفريتة، يبهرهما جمال الشابين قمر الزمان وبدور، فيضعان الشابين متجاورين؛ لتأمل حسنهما الفائق، ويُرجع العفريتان الشابين نائمين إلى بلدهما، فتبدأ رحلة العجائبي حين يكتشف قمر الزمان وبدور أن ما حدث كـ ن حقيقة لا حلماً.

استعار واضع حكاية قمر الزمان وبدور الخطاب العجائبي الحالِم؛ ليخرق المحرَّم، فاللقاء ممكن، فبدور تبغض الرجال، وقمر الزمان يبغض النساء، ويُحبسان في بداية الحكاية عقاباً لهما على مقاومتهما الرغبة الإنسانية في الميل إلى الجنس الآخر، والزواج[1].

العجائبي قريب من الواقعية، فهي تنطلق من تشكيل خاص للواقع، وقريب من المتخيل، والأسطورة. وتأتي أهمية العجائبي في تعرية الجوانب المظلمة في اللاوعي الجمعي. ومن هنا تأتي أهمية الحديث عن الرؤيا في المنام العجائبي. ففيه يتم إخضاع ما فوق الطبيعي للعقل، وعالمه مع افتراضنا أن المنام ينبنى أساساً على عنصر الدهشة. فالعجائبي موجود في أي نص منامي، ويمتزج العجائبي في الحكاية السابقة بالشعبي، والغرائبي؛ لأنه يحمل بعداً رؤياوياً يعبر عن لا وعي المجتمع العربي. ويظل التردد في تفسير الوقائع شرطاً للعجائبي.

وليست العجائبية هروباً من الواقع، بل هي رؤيا بمنظار جديد. ورد في أخبار عقلاء المجانين[2]: رأى بلال بن جماعة في منامه زوجه في الجنة وأنها

---

[1] يرى محيي الدين محسب أن ما يحمله أي نص حُلمي من قدرة تنبؤية يجعله ينتمي إلى العجائبية والغرائبية. انظر: الأحلام والسرد الروائي، ص15 ونرى أن أي نص حلمي لا يقتصر على البعد التنبؤي، فقد يكون انكفائياً، وقد يكون موازياً للواقع، كما أن طبيعة الخطاب، والحدث، وتطوره أمور تجعله ينتمي إلى العجائبية.

[2] جنون عقلاء المجانين ليس جنون عقل، بل جنون عشق ومشاعر، فقد امتلكوا مستوى من مستويات المعرفة، وقد قصدهم العقلاء لحكمتهم وشعرهم، وقد امتدحوا جنونهم؛ لأنهم ارتضوه عن معرفة؛ لذا يمكن أن نعد جنونهم حال حلم. فالمجنون يتحدث عن جنونه ==

جارية سوداء في أوطاس، فلما سأل عنها تبين أنها جارية سوداء مجنونة "مجذوبة تصوم النهار، وتقوم الليل، ثم يراها قائمة تصلي، وكرامتها[1] ظاهرة، وأغنامها ترعى مع الذئب، والذئب يدل الأغنام على المرعى، ويسوقها، وحين يسلم بلال عليها تقول له: يا بلال أنت زوجي في الجنة، قلت: وقد رأيتِ ذلك في النوم، قالت: وأنا بشرتُ بك، فقلتُ: ما هذه الأغنام؟ قالت: نعم أصلحتُ شأني بيني وبينه، فأصلح بين الذئب والغنم".

إن ثمة لعبة تبادل بين الإنسان والحيوان بلغة رمزية، وثمة تكثيفاً وتقنيعاً، وتفسيراً للأمور بضدها. فتخرق الكرامات النسق الثابت في المجتمع، ويأخذ اللون بعداً رمزياً؛ إذ يدل اللون الأسود على القبح والضعف والإقصاء، ويلتقي المكانَ المفتوح، فيحدث خرق يجعل العاقل المجنون قريباً إلى حال الجذب الصوفية. فبالرمز، والكرامة صنع المنامُ عالماً ذا بعد رؤياوي يفارق الواقع، ويخالف الثقافة العالِمة.

ولأن الجنون استتار ثمة نسق مضمر يولّد رؤيا، ولأن المنام تفعيل للاوعي في السرد، وتغييب للعقل ثمة حلم مقصود، وتغييب للعقل مقصود في منامات عقلاء المجانين.

وفي العجائبي حال تردد في قبول الحدث؛ ذلك لأنه يخرق الواقع، ويفارق المألوف. فالعجائبية رؤيا تتعلق بالواقع المر[2].

ولم يقف خطاب المنام لدى عقلاء المجانين عند حدود، فقد ركز على مجتمع لا يسوده العقل. فالجنون وسيلة لإدانة أوضاع اجتماعية مريضة. وقد ألحّ

حديث العارف؛ لذا أُطلِق عليه اسم العاقل المجنون الذي استتر بالجنون؛ ليصل إلى غاية.

انظر أخبار بلال بن جماعة في: النيسابوري، عقلاء المجانين، ص121

[1] تؤسّس الكرامة على المقدّس، والغيبي مع راءٍ تنكشف له بعض حجب المستقبل

[2] يرى ن.غ. تشيرينشيفيسكي أن الخيال لا يسيطر علينا على درجة العموم إلا حين نكون فقراء في الواقع. انظر: علاقات الفن الجمالية بالواقع، ص66

واضع المنام على العودة إلى البساطة، والفطرة؛ لصياغة علاقات إنسانية بديلة من العلاقات الموجودة "الذئب والغنم". ووجود الجنون دليل الحيرة، والتردد أمام عبث الحياة. والتصرف العجائبي في هذا المنام دليل على عدم الانسجام مع الواقع، والرغبة في البقاء في حال حلم[1].

ولأن خطاب المنامات خطاب عجائبي بالدرجة الأولى وجب أن ندرس وظيفة العجائبية وحضورها اللافت في الخطاب الساخر.

3- 3- 1- وظيفة العجائبية والخطاب الساخر

يشكل البعد الرؤياوي في خطاب المنام بعداً أساسياً في تقديم المسكوت عنه في فضاء الحلم، ويمكن أن نسمي ذلك خطاب الرؤيا، ونرى أنه يمثل خطاباً موازياً للخطابات الأُخَر.

وخطاب المنام خطاب عجائبي، فيه نسق مضمر، يقف عند أوجه الاختلال في منطق الحياة.

يقول بشار بن برد متحدثاً عن منام رآه على لسان حماره الذي مات عشقاً[2]:

سـيدي خُـذ بـي أتانـاً	عنـد بـاب الأصـبهاني
تيَّمـتني ببنـانٍ	وبـدلٍّ قـد شـجاني

[1] لم يكن جنون عقلاء المجانين جنوناً حقيقياً بل هو غطاء يحمي، ويستر، ويحجب. قال ابن عبد ربه في أحد الصوفية: "كان في زمن المهدي رجل صوفي، وكان عاقلاً عالماً ورعاً، فتحمّق؛ ليجد السبيل إلى الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر، وكان يركب قصبة، ويري نفسه أنه مجنون" فالجنون شكل من أشكال التعبير عن شعور المقت، والحرمان. انظر: العقد الفريد، ج6/152

[2] أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، ج3/ 229

تيّمـــــتني يـــــومَ رُحنــــا | بثناياهـــــا الحــــسانِ
ويغُـــــــــــنجٍ ودلالٍ | ســــلَّ جـــسمي وبرانـــي
ولهـــا خــــدٌّ أســــيلٌ | مثــــلُ خـــدِّ الـــشيفرانِ
فلــــذا مـــتُّ ولـــو عـــشـ | ـــتُ إذن طـــالَ هـــواني

فسُئل: وما الشيفران؟ قال: ما يدريني! هذا من غريب الحمار، فإذا لقيته، فاسأله!

إن ما يحدث عجائبياً يستند إلى الجانب الذاتي في إدراك المجتمع والعالم، ويضمر رؤيا ترغب في تجاوز الواقع، والقفز فوقه. ونرى أن للعجائبية وظيفة في الكشف عن المناطق المظلمة في اللاوعي الجمعي. وتهدف المحاكاة الساخرة إلى إحداث التغيير، أو منعه؛ إي إبقاء ما يراه صالحاً، ومقاومة ما يراه غير صالح.

وتعد السخرية وسيلة تعرف الذات، والآخر. فقد سخر بشار بن برد بالمنام الشعري من حمار مات عشقاً. وقد كان خطاب العشق العذري خطاباً مهماً جداً في العصر الأموي، وارتبط بزمن البداوة والصفاء، وعُدَّ عمرو بن عجلان النهدي، وعروة بن حزام العذري مضرب المثل في العشق العذري. لقد عاش كلٌّ منهما أسطورة عشق خلّدته. لكن كما أن الشعر انتهى بابن هرمة ت "176هـ" انتهى زمن الشعراء العذريين مع علي بن أديم الذي عُرِف أنه آخر من مات عشقاً[1].

إن مَنْ يُبدأ به يختلف من جهة المستوى عمن يُنتهى به. فلا يتساوى أول العاشقين بآخرهم في الأنموذج العشقي، لا سيما وأن علي بن أديم شاعر حضري فقدَ السمة اللازمة لخطاب العشق العذري المتسم بالبداوة، والطبع.

---

[1] المرزباني، معجم الشعراء، ص120

نخلص مما سبق إلى أن خطاب العشق العذري خطاب وصل لدى الأوائل إلى مرتبة متقدمة، وأن أسطورة الموت عشقاً التي كان الشعراء يتغنّون بها تضاءلت مع الزمن، فلم نسمع في العصر العباسي بشاعر مات عشقاً باستثناء العباس بن الأحنف، وهذا ما أوصل بشار بن برد إلى السخرية من فكرة الموت عشقاً بمنام عجائبي، فشخصيات منامه حمار مات من عشق أنثى حمار مما يعني أن عشق ابن حزام، وابن عجلان وغيرهما أصبح مقام تندر، لا مقام إعجاب. لقد وعى الشاعر الرؤية بالرؤيا؛ أي وعى طبيعة خطاب العشق العذري في عصره برؤيا فردية خرجت بخطاب ساخر[1].

إن ثمة رؤيا في الأبيات تُظهر عدم الاكتراث بمقولة العشق العذري، لكن هذه الرؤيا أتت واحدة مقابل ثنائية رؤية تتضمن نظرة المجتمع بأكمله إلى خطاب العشق العذري، ومقولة الموت عشقاً. فالمجتمع بين مرجِّح لها، وساخر منها. ويبدو بشار قاصاً قصاً شعرياً مناماً على لسان حماره، منزوياً من بعيد، غير متدخل في تفاصيله. ونرى –خلافاً لما رأى د. شوقي ضيف[2]- أن الخطاب الساخر لا يمكن أن ينفصل عن ذاتية مبدعه، فهو فردي، لا جماعي.

ويعد الحكي الساخر صورة من صور تسري في المجتمع، وتمثل "منامات الوهراني" مثالاً لاجتماع العجائبية، والسخرية. وقد هدفت مناماته إلى تعرية الواقع السياسي، والاجتماعي، والاقتصادي بأسلوب ساخر[3]. وهو يخلط بين

---

[1] يرى د. ساسين عساف أن الرؤيا في الشعر تقوم مقام العقل في الفلسفة، وهي أرقى مراقي الشعر ومصافه. انظر: دراسات تطبيقية في الفكر النقدي الأدبي محورها الرؤية والرؤيا، ص85

[2] شوقي ضيف، في الشعر والفكاهة في مصر، ص10. يقول: حينها تكون السخرية لوناً من ألوان الجماعة، وبالتالي تكون بعيدة البعد كله عن الكاتب.

[3] قالوا عن الوهراني: إنه صاحب مزاج، ودعابة، ومنام جمع فيه أنواعاً من المجون، والأدب. انظر: شذرات الذهب/ ج252/4

المنامة، والمقامة عمداً معتمداً على الأسلوب الحجاجي. يقول[1]: "وحانت مني التفاتة، فأرى أبا المجد بن أبي الحكم عابراً، وفي يده ورقة مذهبة حمراء، وهو رايح بها يهرول، فسلّمنا عليه، وسألناه عن حاله، فقال: لولا ملازمة الصلاة بين المقصورتين لكنتُ من الهالكين. فقلنا له: إلى أين تريد؟ فقال: أردُّ هذه الرقعة على صاحبها، فقلنا: وأي شيء في الرقعة؟ ومن صاحبها؟ فقال: هذه رقعة المؤيد بن العميد، بعثها معي إلى رضوان خازن الجنة، وقد لقيني أبو الحسن بن منير، فخطف الرقعة من يدي، وقرأها، وقال: هذه رقعة رجل دهان عارف بجلّ الأصباغ، وإنزال الذهب، لكنه جاهل بصناعة الكتابة، ظاهر التكلف فيها... فقلتُ له: ادفعها إلى أقرانها مع أخواتها فإني قد حصلت من رقاعه إلى ملوك مصر خمس رقاع."

تبدو شخصية المؤيد بن العميد كما يقدمها الوهراني جاهلة في صناعة الكلام، فيمثّل الوهراني؛ ليسخر من هذه الشخصية. إنها تبحث عن التوبة مقابل رقعة خطية. لقد أراد الوهراني في البعد الرؤياوي السخرية من الأدباء الذين يصرفون اهتمامهم للمظهر الخارجي للكتابة والزخرفة المتعلقة بها، فبالغوا في نوع الحبر، والورق، وهي أمور لا طائل منها[2]. وقد عانى الوهراني إخفاقات متكررة في حياته[3] وقد رافق في رحلته المنامية الحافظ العُليمي؛ ليقيم

---

[1] الوهراني، مناماته ومقاماته ورسائله، ص32- 35 وتمثل مناماته تعالقاً نصياً مع رسالة الغفران، فثمة خطابات متعددة، فيتفاعل المنام لديه مع مرويات المعراج شأن رسالة الغفران.

[2] المدقق في منامات الوهراني يجدها مناماً واحداً، لا كما يشير العنوان. يقول ابن خلكان: "ولو لم يكن فيها إلا المنام الكبير لكفاه" انظر: وفيات الأعيان، ج4/ 385. وتعد المنامة لديه ضرباً من اللون المقامي؛ ليؤكد أن مقاماته حدثت في المنام، فلا يؤخذ بجريرتها. فمناماته منام واحد طويل، وربما سميت منامات؛ للإيهام بوجود غيره.

[3] عانى معاناة شديدة من واقعه، فلم يوفق في أن يكون من كتاب الدولة الرسميين "ق 6 هـ" أو شاعر بلاط متقدماً. وقد دفعته هذه الإخفاقات المتكررة إلى اللجوء إلى العجائبي، والسخرية، فانتقل إلى عالم الأموات، ويوم القيامة حيث تعرض الأعمال على حقيقتها.

الحجة على سخفه، وعدم تبصره بحقيقة الأمور، وسعى جاهداً إلى إخفاء المعنى الحقيقي، وإثارة أسئلة، وهي سمة الخطاب الساخر.

لقد انتشر المجون في عصر الكاتب، فجعل السخرية وسيلة يخفي وراءها شيئاً من الاستخفاف بالسلطة الأخلاقية. والمخاطَب في المنام شيخه الحافظ العليمي "ما كلّمته حتى لكمني لكمة موجعة... كيف يرى سيدنا هذا النفس الطويل؟"[1] وهي جمل ضدية فيها ما يشي باحترامه، ومنها ما يشي بالاستخفاف به على سبيل السخرية، والمراوغة. فقد استدرج الشيخ بعد أن لكمه لكمةً موجعة، وأراد أن يشعره بالخوف حين وصف انشقاق السماء، وانحدار الملائكة، وخروج خازن جهنم مبحلق العينين. وهنا يمتزج الخطاب العجائبي بالخطاب الغرائبي، فقد التقى الوهراني إبليس "من أنت عافاك الله؟ فقال: أوما تعرفني يا وهراني. ... أنا شيخك، ومعلّمك إبليس"[2] ثم سخر، فقد خدم إبليس ثلاث سنوات، ولم ينفعه البتة قاصداً السخرية من شيخه الحافظ العليمي الذي لم ينفعه في الدنيا، والآخرة.

وقد وضع الوهراني شخصيات مؤمنة في النار، وشخصيات فاسقة في الجنة؛ للتهكم، والسخرية، فيحلم الحافظ بالجنان؛ لإشباع رغباته، فقد كان فاسقاً. وبذلك تكون لسخريته وظيفة تأديبية، فقد اعترض الحافظ على مخاطبته بالاسم دون الكنية، فضرب الوهراني، وبصق عليه[3] كما اعترض مالك خازن النار على مناداته بربع اسمه[4] وقد مكنه الخطاب العجائبي الساخر من رصد واقع المهمشين بموازنته بواقع الطبقة العليا، فتحصن خلف منامه[5]، ورصد

---

[1] منامات الوهراني، ص26، 60

[2] المصدر السابق، ص76

[3] المصدر السابق، ص27

[4] المصدر السابق، ص29

[5] قدم نقداً لاذعاً للمجتمع الغارق في ملذاته بعيداً عن هموم العامة، فتقبلها المجتمع التقليدي بالتحفظ، واستقبلتها العامة التي شعرت بملامسة مناماته واقعها بالترحيب. وكانت
==

الهامشي، وتتبع تفاصيل المسكوت عنه ؛ لذا نطمئن إلى القول إن العجائبي في المنام يفضح الحجب التي تغطي الواقع، فهو ليس خلاف الواقعي، بل هو واقعية مفرطة في واقعيتها، ومتصل بأزمة القيم في المجتمع.

ويدعونا الكلام على وظيفة الخطاب الساخر في منامات الوهراني إلى الحديث عن وظائف المنام في ارتباطه بالبعد الرؤياوي.

4.وظائف خطاب المنام/ الرؤيا

يقدم المنام في بعده الرؤياوي **وظيفة أخلاقية**[1]، فيأتي المنام نتيجة عدم الرضا عن الواقع ؛ إذ يسعى إلى تعرية مشكلات المجتمع، وتهذيب الأخلاق بوساطة الذمّ، والاستخفاف. فموضوع العدل مهم جداً لدى الوهراني الذي عايش الظلم، فأقام الحجة على الذين ظلموا الناس في حياتهم، فصور نفسه عبداً مظلوماً بعد رفض أحدهم ردّ ما في ذمّته له من مال أخيه في الدنيا، فيطالب بحقه "أريد الساعة آخذ من حسناتك بعشرة دنانير ما يساوي خمسة عشر ديناراً، أو رحْ أنت إلى حيث شئت"[2] فالمكان الحُلمي الآخر مكان عادل، لا يظلم أحد فيه أحداً.

وتتولد عن الوظيفة الأخلاقية **وظيفة الشعور بالاغتراب** بسبب سلبيات الواقع، **والوظيفة الإمتاعية**. فالسرد العجائبي المترافق مع الخطاب الساخر يثير اهتمام المتلقي، ويحفز لديه الرغبة في التأويل، وفي أن يكون متلقياً مشاركاً، وقد مرت سابقاً حكاية قمر الزمان وبدور.

ملامسته العالمَ الآخرَ لغاية أدبية، لا لغاية دينية وهو الأمر الظاهر من سيرة حياته، والنسق المضمر في مناماته.

(1) لم نتكلم هنا على وظيفة المنام الدينية، فقد ارتبطت بتأويل المنامات أكثر من ارتباطها بالمنامات نفسها، كما ارتبطت بعقيدة المؤول، ونظرته الخاصة.

(2) المصدر السابق، ص38

كما أن للمنام وظيفة في الكشف، وتحليل الوقائع والأحداث غير الواضحة. فكلما كان الواقع أشد قسوة كانت طرق التعبير عنه بصورة أشد. فتكشف إدراكاتنا جانباً معلوماً من الواقع، أما المنام/ الرؤيا فيكشف جانباً مجهولاً. فالمنام تجربة مع الرؤيا، فقد غفر المعري لعبيد بن الأبرص لبيت شعر:

مَنْ يسأل الناسَ يحرموه   وسائلُ اللهِ لا يخيبُ

وقد سار هذا البيت في آفاق البلاد، فلم يزل ينشد، ويخفف عني العذاب حتى أُطلقتُ من القيود والأصفاد، ثم كُرِّر إلى أن شملتني الرحمة ببركة ذلك البيت[1]. فقد أضاء المعري جانباً إيجابياً في شخصية عَبيد، وحلّل الواقع على أساسه.

وقد يؤتى بالحلم لوظيفة سياسية، فثمة هموم سياسية يطمح الرائي إلى إيصالها. يقول عُبيد الله بن قيس الرقيات:

فدعْ هذا ولكن حا   جةٌ قد كنتُ أطلبُها

إلى أمّ البنين حتى   يقرّبَها مقرّبُها

أتتني في المنام فقلـ   ـتُ هذا حين أعقُبُها

فلما أن فرحتُ بها   ومالَ عليَّ أعذبُها

شربتُ بريقِها حتى   نهِلتُ وبِتُّ أشرِبُها

أعالجُها فتصرعني   فأرضيها وأُغضِبُها

فكانت ليلةً في النو   م نسمَرُها ونلعبُها

---

[1] رسالة الغفران، ص185- 186

إذا قلنا إن الشاعر نسب ما حدث معه إلى المنام؛ ليحمي نفسه فالنتيجة واحدة هي التمرد على سلطة الأمويين. فقد شكّل المنام كما أراد، وتهدف شخصية أم البنين الفاعلة، والراغبة، والمتحركة إلى غيظ الأمويين، أعداء فريقه السياسي. فثمة علاقة واضحة بين الطاقة التخييلية، والموقف الفكري. فمغامراته من طموحات الرمز، لا من حقيقة الواقع[1]، والغزل الكيدي وسيلته إلى تحقيق رؤياه السياسية.

ولا قيمة للمنام إن لم يرتبط بالبعد الرؤياوي، فهو الذي يكشف اتجاهات المستقبل، وهذا ما يدفعنا إلى الكلام على أنواع الرؤيا في خطاب المنام.

5ـ أنواع الرؤيا في خطاب المنامات

5- 1- الرؤيا التنبؤية:

الرؤيا مسكونة بهاجس التجاوز إلى المستقبل، أو الانكفاء إلى الماضي. وهي – كما سبق- تجربة مع المستقبل، فهي رؤيا استشرافية، تنبؤية، يشكّل المبدعُ الواقعَ بما يتلاءم ورغبته، فتكشف الرؤية علاقته بالواقع، وتشير الرؤيا إلى رغبته في تجاوزه إلى مستقبل أفضل. وتمثل الرؤيا فكراً مثالياً، فهي تكشف؛ لتتجاوز[2]

---

[1] يرى إقبال بركة أن الشاعر أعجب بأم البنين حين رآها، فلم يتمالك أن نظم شعراً فيها أنشده لبعض أصحابه، ورجاهم أن يكتموا سره. انظر: الحب في صدر الإسلام، ص124. وهو فهم مسطّح للأبيات، يجردها من الرؤيا التي هي جوهر الشعر. فلمَ لم تكن عشيقة الشاعر امراة أخرى غير أم البنين؟

[2] يرى أدونيس في الرؤيا حال انفصال عن المحسوسات، حال حلم. انظر: صدمة الحداثة وسلطة الموروث الشعري، ج4/ص166 ونرى أن الحلم وليد الواقع، مرتبط به بصيغة ما، بل إنه واقعي أكثر من الواقع نفسه. يرى فيجانت "Vigant " أن الحلم لا يبتعد بنا عن ==

يبدو المنام مقدّمة تشي بحدوث أمر مستقبلي مرتبط بمخاوف النفس، أو أمنياتها. والمقدمات -كما يرى ابن سينا- هي الوحدات التي تؤلّف منها البراهين[1] ففي سيرة حمزة البهلوان يشكل منامٌ رؤيةً استشرافية. فقد رأى كسرى نفسه جالساً في إيوان، فخطف كلب هائل المنظر وزة كبيرة مقلوة بالسمن، فأرجعها إليه أسد عظيم قتل الكلب[2]، فأوّل بزرجمهر الوزير تأويلاً يناسب رغبة كسرى خوفاً من غضبه، فذكر الجزء الذي يريحه، وكان تفسير منامه أن الفارس الذي يظهر في الحجاز يرفع نير الفرس عن العرب، ويهدم معابد النيران، ويقع بينه وبين دولة كسرى حروب تنتهي بالخراب، فينشر دين الله. لكن الرؤيا تحدثت بداية عن ردّ حمزة مُلكَ كسرى بداية، فتسير الرؤيا في اتجاهين متضادين؛ إذ يرد حمزة ملك كسرى في المرحلة الأولى، ثم يحاربه، ويستولي على ملكه ثانياً.

جمع هذا المنام التنبؤي الرؤيا، والرؤيا المضادة في خطاب واحد، فكان له وظيفة في استباق الحدث، وتصوير التأزم في الواقع؛ ذلك التأزم الذي تتجاذبه قوى متعددة.

5- 2- الرؤيا الانكفائية

يتعارض خطاب المنام مع الواقع تعارضاً ظاهرياً، لكنه ينشدّ إليه في النسق المضمر مقدِّماً رؤيا قد تكون انكفائية إلى ماض تجد فيه مجتمع القيم والفضائل، فترغب في جعل الماضي قيمة للحاضر، والمستقبل؛ لذا تكون الرؤيا على علاقة بالواقع بمشكلاته العميقة، وقد تكون سوداوية، أو تفاؤلية.

الواقع بل هو خلاف ذلك يعود بنا ونحن نيام إلى ما ابتعدنا عنه من شواغل اليقظة. انظر: سيغموند فرويد، تفسير الأحلام، ص115

[1] ابن سينا، عيون الحكمة، ص12

[2] قصة الأمير حمزة البهلوان المعروف بحمزة العرب، ص8- 10

يروي الصفدي حلم أحدهم أنه رأى عواذ بن علي في منامه بعد وفاته بخمسة وعشرين عاماً، مرتدياً ثياباً شديدة البياض، ووجهه عليه نور، فأمسك بيد الرجل، ومشيا؛ لكي يؤديا صلاة الجمعة، فسُئل الرجل ماذا فعل الله بك؟ فأجاب: لقد عُرِضتُ على الله خمسين مرة، وأن الله سأله عما فعله، فقال: إني قرأت القرآن، وأقرؤه. وهنا قال الله: أنا أتولاك[1].

تعبر الرؤيا الانكفائية عن فقر الواقع، والسخط على ما فيه من جزئيات، وتكون ذات صفة توجيهية. وقد ركزت الرؤيا لدى الصفدي على استرجاع قيم الماضي الجميل، وجعلها أساساً للحاضر[2].

وسواء أكانت الرؤيا انكفائية، أم استشرافية تظل موازية للواقع، ويظل خطاب المنام خطاباً ثقافياً متعدد الأنساق مما يدفعنا إلى السؤال عن شعريّة نصّ المنام.

6ـ شعرية خطاب المنام/ الرؤيا

تتعلق الشعرية بأدبية الأدب، ويستخدم خطاب المنامات لغة الاستعارات، والتشبيهات، وأنواع التضاد، والإيحاء، كما أنه يكثّف صوراً، ويختار صوراً ولحظات مدهشة، ومؤثرة. فلغته شعرية؛ لأنها تقوم على عوالم عجائبية تتسم بالتداخل، والغموض، والإيحاء، تتعدد فيها الدلالات والتأويلات، وتُلغى

---

[1] خليل بن أيبك الصفدي "ت764هـ" نَكْتُ الهميان في نُكَت العميان، ص151

[2] ويندرج تأويل النابلسي رؤيةَ السَّلف الصالح في المنام في هذا الإطار. فقد أوّل مناماته تأويلاً عقائدياً تاريخياً يتوافق والرؤية السنية لمقتل الخليفة عثمان "رضي الله عنه" فمن رأى عثمان مقتولاً في داره فإنه يشتم آل النبي "صلى الله عليه وسلم" ولا يميل قلبه إليهم.. ومن رأى أنه صاحَبه، أو شاركه، أو سكن معه وكان سليماً في اليقظة فليتأهب لمصيبة تناله بسيف، أو سجن، أو عذاب. انظر: عبد الغني النابلسي، تعطير الأنام في تعبير المنام، ج86/2

الحدود بين المرئيات وغير المرئيات، وتتجاور الأضداد بين العقلانية/ اللاعقلانية، الواقعية/ اللاواقعية، الرؤية/ الرؤيا[1]

وقد أسس الأدب العجائبي شعريته في خطاب المنام على آلية الانزياح عن المألوف، فيبدو التضاد بين الواقع والخيال تضاداً شكلياً، ويجسد المسكوت عنه في ألف ليلة وليلة -على سبيل المثال- رؤية المجتمع المتخيَّل، والوقوف عند أماكن الخلل فيه، وفي الحياة بعامة كما يفضح طبيعة السلطة، وعلاقتها بشؤون العامة. فيتجاوز المنام عتبة الواقعية بشعريّة عجائبيّته.

لقد حازت بطولات عرنوس في الحرب إعجاب الظاهر بيبرس، فتعلق به، وعمل جاهداً على الحفاظ عليه من الموت. لكنه رأى مناماً ينبئه بموت عرنوس: "رأيتُ نفسي في بستان، ورأيت عرنوس* له أجنحة، ويريد الطيران، فخفت عليه، فوضعته في قفص، فأتت طيور سود، وصارت تدور حوله، فأردت أن أطردها عنه، فما لحقت أن أدركه إلا والطيور مالوا عليه، وقطعوه"[2]

يؤوِّل "شيحة" المنام، ويقترح منع عرنوس من الاشتراك في الحرب القادمة مع رومان الأزرق، لكن عرنوساً يصر، فيقيّده بيبرس، ويَعلم رومان الأزرق بقيده، فيقطّعه بسيفه، ويُقتَل بسبب حرص بيبرس، وإصراره على حمايته من الموت.

تدور الرؤيا حول فلسفة الحياة والموت، والقضاء والقدر، وتقدم فهماً لسخرية القدر، فالموت يطال عرنوساً بسبب حرص بيبرس، فالموت كامن في الحياة، والفقد كامن في الحرص. لقد أظهر المنام حال تأزم درامي عاشه بيبرس، فهو متوتر، يريد الحياة لعرنوس، فقام المنام على أساس المفارقة بين الحرص

---

[1] يرى تودوروف أن الأدب العجائبي يتضمن التخييل، ولا يستطيع أن يدوم إلا فيه. انظر: مدخل إلى الأدب العجائبي، ص70، وقد مر معنا أن العجائبية تعبير حرّ عن واقع مأزوم.
[2] سيرة الظاهر بيبرس، ص381 وقد وردت كلمة عرنوس بهذه الصيغة في السيرة.

والخسارة، وضمّ الرؤيا، والرؤيا المضادة " الخوف على الحياة/ الفقد بسبب الخوف" والمفارقة عنصر مكون للشعرية. وفي الثنائيات فجوة توتر تؤدي إلى مفارقة؛ أي إلى شعرية.

ويعد خطاب المنام مشتملاً على نصين: نص المنام، والنص الموازي/ الرؤيا، ولا يكتمل النص الأول من غير الثاني؛ إذ تقوم الرؤيا على البعد التكثيفي، ويقوم خطاب المنام على أساس الأنساق الثقافية، ومفارقة الواقع ظاهرياً، والانشداد إليه ضمنياً، وتقوم الشعرية على المراوغة.

وتعتمد لغة المنام على الرمز؛ إذ تدخل الدوال في لعبة مجازية، فينتقل الفعل إلى الطيور، ويتم تبادل المواقع بين الإنسان والحيوان. ويتضح مما سبق أن المنام رسالة بعث بها بيبرس إلى نفسه، اتخذت صوراً مجازية لها قواعد تختلف عن نسق الكلام العادي، فبدا قناعاً لأفكار صاحبه المختلفة[1].

إن لكل منام طابعاً خاصاً، فليست قصته تكثيفاً لقصة تكرارية، ومن ثم لا نجد نمط منام، بل نجد نصاً مفارقاً له شعريته الخاصة. وربما يثار سؤال حول أدبية خطاب المنام، أو لا أدبيته، ونقول: إن حجم الأدبية يتوافق مع حجم التمازج بين الثقافي، والاجتماعي، والمعرفي، وغيره[2] ويتعين على ذلك أننا نقرأ نص المنام بوصفه نصاً ثقافياً حاملاً بعداً رؤياوياً، يختلط فيه التعبير البياني

---

[1] يرى الروائي الألماني فريدريش هيبل " Friedrich Hebbel" أن الأحلام أقوى دليل على أننا لسنا كما يبدو قابعين في أمان داخل جلودنا، فالأحلام هي البوابة الموصلة للعالم الآخر. انظر: الكسندر بوربلي، أسرار النوم، ص79

[2] يرى جونثان كولر "Jonathan Kohler " أن تمييز ماهو أدبي مما هو غير أدبي تمييز عديم الجدوى، فقد اكتشفت أعمال النظرية ما يُطلَق عليه اسم أدبية Literariness الظواهر الأدبية، كما أنها اكتشفت حجم التداخل بين الأدبي، والثقافي، والسياسي. انظر: مدخل إلى النظرية الأدبية، ص37

بالمجازي، والواقع بالخيال، والعجائبي بالغرائبي، ويقدَّم في شكل درامي أساسه المبالغة.

7ـ خاتمة

لم ينل أدب المنامات حظاً كافياً من اهتمام النقاد العرب، إذ انصرف أغلبهم إلى النصوص ذات المستوى البلاغي المتميز. ونجد أن نصّ المنام نص ثقافي؛ لأنه نصّ ذو خصوصية تجمع الأنساق الثقافية، وتنفتح على مكونات المجتمع العربي بمستوياته، ويقدم نصاً تتجاور أنساقه، وتتضادّ. ويمكن أن يسجل البحث النتائج الآتية - بناء على ما سبق- :

- أدب المنامات هو أدب الرؤيا، والرؤيا هي النص الموازي للمنام، وهي تجربة مع المستقبل بالواقع، والذات المبدعة، وتحمل الرؤيا فكراً مثالياً.
- لم نجد رؤيا واحدة تنتظم أدب المنامات، بل وجدنا رؤى فردية انتقادية، أو اجتماعية، أو سوداوية.
- أدب الرؤيا أدب مفارق للواقع، ولا رؤيا من غير نصّ ناميّ متماسك، ولا يوجد نصّ منامي من غير رؤيا متماسكة.
- ثمة جدلية بين الرؤية والرؤيا، فيدعم المنام الواقع، ويدعم الغياب الحضور.
- في خطاب المنامات تاريخ رسمي، وآخر مسكوت عنه. فأدب المنامات هو الأدب القادر على رصد الهامشي، وتتبع المسكوت عنه.
- لا يختلف عالم المنامات عن عالم اليقظة، فلكل منهما واقعيته الخاصة. ويمكن أن ننظر إلى المنام على أنه نص مواز للواقع يقع بين الواقعي، والمتخيل.
- المنام ليس رامزاً بل هو نص محمل بدلالات، وأنساق تتصارع، لكن لغته إيحائية.

- وجود المنام يقتضي وجود حرية أدبية في تناول التاريخ، وبنيته متشابكة، فهو يحول المتلقي إلى فاعل ساعٍ للكشف عن البعد الرؤياوي، وكما أن التأويل أوسع من اللغة نجد أن الرؤيا أوسع من الرؤية.

ـ المصادر والمراجع

- القرآن الكريم
- الآبي، أبو سعد محمد بن منصور بن الحسين ت"421هـ": 2004، نثر الدر في المحاضرات، ط1، تحقيق خالد عبد الغني محفوظ، دار الكتب العلمية، بيروت
- أدونيس: 2002، صدمة الحداثة وسلطة الموروث الشعري، ط8، دار الساقي، بيروت
- إخوان الصفا: 2011، رسائل إخوان الصفا وخلان الوفا، ط3، دار صادر، بيروت
- الأصفهاني، أبو الفرج: 1994، الأغاني، دار إحياء التراث العربي، بيروت
- باشلار، غاستون: 1990، الخيال ونقد العلم، ط1، ترجمة عماد فوزي الشعيبي، دار طلاس، دمشق
- بدر، عبد المحسن طه: 1985، الرؤية والأداة، ط2، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت
- بركة، إبال: 1999، الحب في صدر الإسلام، دار قباء، القاهرة
- برنس، جيرالد: 2003، معجم المصطلحات- المصطلح السردي، ط1، ترجمة: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة "328" القاهرة
- بوربلي، الكسندر: 1992، أسرار النوم، ترجمة: أحمد عبد العزيز سلامة، عالم المعرفة، عدد 85
- تودوروف: 1994، مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة الصديق بو علام، دار شرقيات، القاهرة

- تشيرنيشفسكي، ن، غ: 1983، علاقات الفن الجمالية بالواقع، ترجمة يوسف حلاق، وزارة الثقافة، دمشق
- جبرا، جبرا إبراهيم: 1979، ينابيع الرؤيا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت
- جينيت، جيرار: 1966، خطاب الحكاية، ط1، ترجمة: محمد معتصم، القاهرة
- ابن خلكان: د.ت، وفيات الأعيان، تحقيق إحسان عباس، دار الكتب العلمية، بيروت
- ابن أبي الدنيا: د.ت، المنامات، تحقيق: مجدي السيد إبراهيم، دار القرآن، القاهرة
- ديرلايسن، فريدريش مون: 1973، الحكاية الخرافية، ترجمة: نبيلة إبراهيم، دار القلم، بيروت
- سرور، جمال محمد: 1938، الظاهر بيبرس، دار الكتب، القاهرة
- ابن سينا: 1980، عيون الحكمة، ط2، ، وكالة المطبوعات، الكويت
- الصفدي، خليل بن أيبك "ت764هـ" نَكْتُ الهميان في نُكَت العميان، تحقيق أحمد زكي باشا، القاهرة
- ابن عبد ربه: 1983، العقد الفريد، تحقيق: أحمد الأبياري وعبد السلام هارون، دار الكتاب العربي، بيروت
- ابن عربي محمد بن عبد الله، : 1406هـ، باب حقيقة النوم وحكمته، قانون التأويل، ط1، دار القبلة للثقافة الإسلامية، مؤسسة علوم القرآن
- عساف، ساسين: 1991، دراسات تطبيقية في الفكر النقدي الأدبي محورها الرؤية والرؤيا، ط1، دار الفكر اللبناني، بيروت
- عساف، عبد الله: 1996، الصورة الفنية في قصيدة الرؤيا، ط1، دار دجلة، القامشلي

- عوض، ريتا: 1978، أدبنا الحديث بين الرؤيا والتعبير، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر
- عياد، شكري: 1978، الرؤيا المقيدة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة
- ضيف، شوقي: 1985، في الشعر والفكاهة في مصر، ط3، سلسلة اقرأ، دار المعارف، مصر
- فرويد، سيغموند: 1982، الحلم وتأويله، ط4، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت
- فرويد، سيغموند: 1963، تفسير الأحلام، كتاب الهلال، عدد137، مصر
- كولر، جونثان: 2003، مدخل إلى النظرية الأدبية، ط1، ترجمة مصطفى البيومي، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة
- مؤلف مجهول: 1552هـ، ألف ليلة وليلة، طبعة منقولة عن طبعة بولاق، تحقيق الشيخ محمد قطة العدوي، دار صادر، بيروت
- مؤلف مجهول: د.ت، سيرة الملك الظاهر بيبرس، المكتبة الثقافية، بيروت
- مؤلف مجهول: د.ت، قصة الأمير حمزة البهلوان المعروف بحمزة العرب، بيروت المكتبة الثقافية
- محسب، محيي الدين: 2012، الأحلام والسرد الروائي، مجلة الراوي، النادي الثقافي، جدة، مج24
- المرزباني، محمد بن عمر: 1965، الموشح، تحقيق محمد علي البجاوي، دار نهضة مصر، القاهرة
- المعري: د.ت، رسالة الغفران، تحقيق: عائشة عبد الرحمن، ط9، دار المعارف، القاهرة
- ملوحي، عبد المعين: 1993، أشعار اللصوص وأخبارهم، ط2، دار الحضارة الجديدة، بيروت

- ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم: 1994، لسان العرب، ط3 ، دار صادر، بيروت
- النابلسي، عبد الغني: د،ت، تعطير الأنام في تعبير المنام، دار الكتب العلمية، بيروت
- النيسابوري: د.ت، عقلاء المجانين، تحقيق أبو هاجر محمد السعيد بن بسيوني زغلول، دار الكتب العلمية، بيروت
- الناصر، دعد: 2008، المنامات في الموروث الحكائي العربي، دراسة في القص الثقافي والبنية السردية، ط1، وزارة الثقافة الأردنية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت
- الوهراني: 1988، مناماته ومقاماته ورسائله، ط1، تحقيق إبراهيم شعلان ومحمد نفش، دار كولونيا، بغداد، منشورات الجمل
- يقطين، سعيد: 1997، الكلام والخبر، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء

ـ المراجع الأجنبية

- Robert Harbison,The Pharaoh,s Dream. London: secker and warberg 1988

الفهرس

الفصل الثاني:



النص العابر : دراسات في الأدب العربي القديم / سمر الديوب
.– دمشق : اتحاد الكتاب العرب ، ٢٠١٤.–٣٠٣ ص ؛
٢٥ سم .– (سلسلة الدراسات ؛ ٥).

١–٨١٠,٩ دي و ن ٢– العنوان ٣– الديوب
٤– السلسلة



تقدِّم هذه الدراسة تـصوراً للأدب العربي القديم مفارقاً التصور المعهود، وتعتمد على معـطيات النقد الحديث، وتنطلق من فكرة أن النـص الأدبي نـصٌ مراوغ في إنـتاج الدلالة، ويحتـاج إلى آلـيات للـكشف عن أنـساقه المـضمرة.

وانطلاقاً من أهمية الأنساق، وفاعليتها في النص الأدبي تُسائل هذه الدراسة الخطاب الأدبـي من زوايـا عديدة منطلـقة من فكرة أن النص الأدبي نصٌ متمرد على حدود النقد، وتنتظم الدراسة في محورين:

- النص العابر الذي يتجاوز حدود النقد، ويحتفظ بهويته وهو يشكِّل خصوصيته من أنواع أدبية متعددة.

- المصطلح النقـدي الذي يطبّق على النصوص الأدبية القديمة بهدف الكشف عن أنساقها، واندراجها فيما اصطلحنا عليه "النص العابر".

وقد حاولت تخيُر النصـوص التي تنـاسب فكرة النـص العابر من جـهة، والتي يكون حـضور المصـطلح النقـدي فيهـا مسوغـاً.





مطبعة اتحاد الكتاب العرب
دمشق

السعر: داخل القطر (١٥٠) ل.س
خارج القطر (٥٥٠) ل.س